

ESSAI
SUR LE
DOGGEREL

THÈSE POUR LE DOCTORAT ÈS LETTRES
Présentée à la Faculté des Lettres de l'Université de Paris

PAR
PAUL REYHER

AGRÉGÉ DE L'UNIVERSITÉ

« La Poésie a ses monstres comme la Nature. »
(D'ALEMBERT).



BORDEAUX
IMPRIMERIE G. GOUNOUILHOU

9-11, RUE GUIRAUDE, 9-11

—
1909

ESSAI

SUR LE

DOGGEREL

ESSAI
SUR LE
DOGGEREL

THÈSE POUR LE DOCTORAT ÈS LETTRES
Présentée à la Faculté des Lettres de l'Université de Paris

PAR
PAUL REYHER
AGRÉGÉ DE L'UNIVERSITÉ

« La Poésie a ses monstres comme la Nature. »
(D'ALEMBERT)].



BORDEAUX
IMPRIMERIE G. GOUNOUILHOU
9-11, RUE GUIRAUDE, 9-11

1909

PRÉFACE

Quand ce sujet me fut indiqué par l'un de mes anciens maîtres de la Sorbonne, je craignais déjà de n'y point trouver matière à un travail du genre de celui-ci. J'eus beaucoup de mal à en réunir les éléments dispersés à travers les siècles et dans des ouvrages rares, dont un trop petit nombre se trouvent dans nos bibliothèques françaises. J'achevais de recueillir la plupart de mes matériaux, quand la mort de celui qui m'avait dirigé dans cette voie m'a laissé la responsabilité d'aller seul jusqu'au bout ou d'y renoncer trop tard. Je n'ai pu me résoudre à perdre le fruit de recherches à la fois longues et pénibles; d'autre part, j'ai cru devoir mener cette tâche à bonne fin, ne pouvant plus discuter le désir de celui auquel j'avais toujours eu à cœur de témoigner ma reconnaissance et mon respect. Je ne pouvais donc mieux faire que de traiter le problème comme il l'avait posé.

Les questions de métrique anglaise sont difficiles et brûlantes : poètes, critiques et métriciens anglais sont loin d'être d'accord sur l'essence du vers. L'un de ces derniers, M. Omond, après avoir compulsé, analysé et discuté à peu près tous les traités de prosodie et de versification anglaise composés par des Anglais ou des Américains, en arrive à cette conclusion déconcertante mais significative :

« What, then, is the upshot of the whole matter? This, for certain; that we have as yet no established system of prosody. Much analytic enquiry has yielded no synthesis authoritative and generally accepted. It is a strange fact, so late in the history of our literature¹. »

Rien de plus incertain que les questions de scansion, même pour les partisans d'un même système prosodique.

1. *English Metrists in the Eighteenth and Nineteenth Centuries*, p. 240.

« The same foot, avoue l'un des métriciens anglais les plus autorisés, M. Mayor, may be differently interpreted by different readers, one making it a spondee, another a trochee : and so, what one reads as an iamb, another may read as a pyrrhic... Even a complete line, if considered by itself alone, may leave the reader in doubt as to whether he should pronounce it iambic or trochaic, anapaestic or dactylic : nay, at times it may be necessary to examine carefully the rest of the poem, before we can decide what is the predominant metre which gives its character to the whole¹. » A son tour, le professeur Saintsbury parle, dès les premières pages de son *History of English Prosody*, de ces « extreme difficulties which are introduced in the discussion of prosodic matters by the difference of the eyes with which men see, and the difference of the ears with which they hear². »

Dans de pareilles conditions, un étranger ne peut aborder des études aussi épineuses qu'avec la conscience très nette et fort pénible de son incompétence. Il sait, de plus, qu'il a d'autant moins de chances d'arriver à des résultats satisfaisants que les Anglais discutent et contestent ceux qu'ont obtenus les étrangers les plus laborieux et, semble-t-il, les plus autorisés, au point de les récuser et de n'en tenir aucun compte³.

Au moment de m'aventurer sur les chemins si fréquentés et pourtant si mal connus de la versification anglaise, et, depuis, en cours de route, j'ai dû consulter des guides dont les indications m'ont été des plus précieuses : les études d'Abbot et du professeur Mayor ; plus tard, les travaux de M. Omond ; enfin le premier volume de la monumentale histoire du professeur Saintsbury. Publié au moment où mes recherches s'achevaient, le premier tome de cet ouvrage est venu confirmer la plupart de mes assertions, et m'a permis de contrôler et de mettre au point certaines idées dont je cherchais à établir l'exactitude et l'importance réelle. Les

1. *A Handbook of Modern English Metre*, p. v, vi, viii, ix. — V. encore Mayor, *Chapters on English Metre*, ch. viii et aussi ch. vi. — Omond, *A Study of Metre*, p. 18 et suiv.

2. *A History of English Prosody*, I, 7.

3. *Id.*, vii, 139, 221 n. 2 et suiv.

nombreuses références à ce travail que l'on rencontrera au bas des pages suivantes prouvent assez combien il m'a été utile.

A ces difficultés fondamentales s'en ajoutent d'autres, non moins sérieuses, et qui proviennent, les unes de la connaissance imparfaite de l'accentuation et de la prononciation de l'ancienne langue, les autres de l'état douteux, de la valeur toute relative des textes qui servent de base à nos études, questions sur lesquelles le professeur Saintsbury s'est exprimé avec beaucoup de bon sens, de franchise et de « rondeur »¹.

Définir le mot « Doggerel », tel est l'objet de cet essai. Cela m'a mené à étudier les manifestations les plus caractéristiques du « Doggerel », c'est-à-dire à retracer certains épisodes de son histoire, à indiquer, en passant, sa place et son rôle dans le développement de la poésie anglaise. Mais je n'ai point eu pour dessein d'écrire une histoire de cet étrange phénomène, et, encore une fois, si j'en ai esquissé quelques chapitres, c'est que ce travail m'a paru indispensable pour arriver à une définition précise et, si possible, complète.

Les définitions du mot abondent; mais elles sont le plus souvent, sinon toujours, vagues et confuses. Ce n'est guère en effet que pendant ces dernières années que l'on a commencé à s'intéresser au « Doggerel ». Jusque-là on s'était contenté de professer à son égard un beau mépris, de l'ignorer; et, si l'on continuait à se servir couramment du terme, c'était dans un sens si vague que certains se demandaient s'il avait vraiment sa raison d'être, s'il l'avait jamais eue, et si ce n'était pas là « un mot sans portée, à proscrire comme n'ayant pas de sens précis ». Il était au nombre de ces termes commodes dont on ne se soucie pas de préciser la signification, parce qu'ils dispensent de creuser plus avant et disent tout en ne disant rien. La meilleure définition, de beaucoup la plus précise et la plus exacte, est celle du *New English Dictionary on Historical Principles* qui distingue l'emploi du mot comme substantif et comme adjectif. « A. Adj. An

1. *Hist. Eng. Prosody*, I, 164-178.

epithet applied to comic or burlesque verse, usually of irregular rhythm; or to mean, trivial, or undignified verse... B. *Sb.* Doggerel verse; burlesque poetry of irregular rhythm; bad or trivial verse.» A cette excellente définition, malheureusement trop concise et peut-être incomplète, il faut joindre les pages que le professeur Saintsbury a consacrées au « Doggerel », dans un appendice de son *Histoire de la prosodie anglaise*, et qui forment sans doute la première étude sur la question. Le livre lui-même renferme de nombreux passages qui traitent du « Doggerel » et de son histoire; j'en ai dressé ci-dessous, dans une note, la liste exacte qui comble les lacunes d'un index par trop sommaire¹.

Je me suis borné dans ce travail à recueillir, à enregistrer les différents emplois du mot, à les grouper, à les étudier de mon mieux en vue d'en faire ressortir, d'en exprimer tout le sens, d'en déduire, en fin de compte, la définition du terme. C'est dire que mon rôle a été, à dessein, presque entièrement passif.

L'on ne rencontrera dans les pages suivantes qu'un fort petit nombre des exemples patiemment collectionnés de droite et de gauche, et dont la plupart, malheureusement, étaient dépourvus d'intérêt. Seuls les plus significatifs, les plus typiques, pouvaient trouver place dans ce travail, sous peine d'en doubler ou d'en tripler inutilement la longueur. La nature même du sujet, si aride et si ardu, suffisait à me l'interdire. D'ailleurs, un esprit sain ne consacre aux anomalies et aux monstruosité que le temps strictement nécessaire; il peut s'y intéresser, en passant, il ne saurait s'y complaire, et c'est pourquoi, même en m'en tenant aux seuls faits essentiels, je me sens obligé de m'excuser de n'offrir à mes lecteurs qu'une touffe de mauvaises herbes au lieu d'un bouquet de fleurs :

A Posie made of Weeds instead of Flowers².

1. *Id.*, p. 392. Ap. III. — V. encore p. 18, 39, 40, 104, 110, 178, 214, 215, 223, 224, 234, 235, 236, 241, 273, 291, 294, 323, 336, 337, 343, 345, 374, 383, 392, 395.

2. Villiers, *The Rehearsal*, The Prologue (éd. Arber, p. 23).

ESSAI

SUR LE

DOGGEREL

CHAPITRE PREMIER

Les premiers emplois du mot « Doggerel » : leur signification.

Le problème de l'étymologie du mot. — Premiers emplois connus.
— Significations diverses et presque contradictoires.

Qu'appelle-t-on « Doggerel »? Ce terme répond-il à quelque chose de réel ou n'est-il au contraire qu'un mot sans portée, dépourvu de sens précis, un de ces vains mots dont nous couvrons notre ignorance et notre paresse? N'a-t-il qu'une signification ou en a-t-il plusieurs? Désigne-t-il un fait prosodique et ne désigne-t-il rien de plus?

Pour répondre à ces diverses questions, il faut d'abord chercher à connaître l'étymologie du mot et son sens étymologique, puis passer en revue les premiers emplois qui, en admettant qu'ils ne nous fournissent pas la définition du terme, serviront tout au moins à nous mettre sur la voie.

L'on n'est pas encore fixé sur l'origine du mot *Doggerel*. Le professeur Skeat, dans son *Etymological Dictionary of the English Language*, déclare qu'elle lui est inconnue. Le docteur Murray et ses collaborateurs, après avoir énuméré dans *The New English Dictionary* les formes et les significations successives de ce terme bizarre, font observer qu'il est composé de

deux éléments. Le premier, *Dog*, entre souvent en composition et confère au terme nouveau un sens péjoratif; il suggère l'idée de quelque chose d'impur et d'abâtardi : tels sont *Dog-latin*, *Dog-greek*, latin ou grec de cuisine; *Dog-logic*, logique défectueuse; enfin un nom composé, très intéressant par ses rapports avec le mot qui fait le sujet de cette étude, *Dog-rimes*, mauvaises rimes, méchants vers. Les deux exemples cités sont du xvii^e siècle : « 1611, Florio : Versaccij, dog-rimes, filthy verses. A. 1625, MS. *Bodl*, 30, 13 a : To begge Sir Tottipate's applause in dog-rime verse. »

En français le mot chien se trouve également employé dans bon nombre de locutions ou de proverbes avec la même idée de mépris. On dit vivre, mourir comme un chien, mener une vie de chien, un chien d'homme, une chienne de femme, un temps de chien, une querelle de chien, écrire avec la plume de chien (M^{me} de Sévigné); « Allez, philosophe de chien, » lit-on dans le *Bourgeois gentilhomme*, et l'on pourrait citer bien d'autres expressions analogues que Littré énumère dans son *Dictionnaire de la langue française*.

Ainsi, à ne considérer que sa forme, « Doggerel » devrait signifier quelque chose comme : « vers de chien, » et s'appliquer à une versification abâtardie, dégénérée, qui n'est ni une chose ni l'autre, comme le latin de cuisine ou la poésie macaronique où la Muse, en latin, peut parler toutes les langues de l'Europe et de l'Univers.

Le premier emploi connu du mot « Doggerel » se rencontre dans les *Canterbury Tales* de Chaucer. Rien dans le texte ne porte à croire qu'il s'agisse d'un terme nouveau, et il est probablement bien antérieur aux années 1386-1388 pendant lesquelles la plupart des contes furent vraisemblablement composés.

Les pèlerins en sont à leur second jour de route et chevauchent sans doute entre Dartford et Rochester. Il n'y a guère entre ces deux villes que des villages sans importance, et l'étape, quoique assez courte en réalité, risquerait de paraître longue si le talent des conteurs ne réussissait à distraire et à captiver l'attention des voyageurs. Jusque-là l'hôte a eu la main très heureuse et les bons pèlerins sont sous

le charme des deux admirables légendes racontées par l'homme de loi et la prieure. Ils cheminent en silence et paraissent tous si graves que « c'est merveille de les voir ». Mais l'hôte ne tarde pas à recommencer ses plaisanteries ; sa belle humeur s'accommode assez mal de récits aussi poignants ; il leur préfère à coup sûr des histoires moins édifiantes mais plus gaies, des propos plus vifs ou plus libres ; surtout il veut dissiper la tristesse qui semble peser sur toute la compagnie. Il se tourne vers Chaucer et l'interpelle avec un sans-façon qui interrompt toutes les rêveries et force tout le monde à sourire. « Quelle espèce d'homme es-tu ? Tu as l'air de chercher un lièvre, car je te vois toujours les yeux fixés sur le sol. Approche, lève la tête, prends l'air joyeux ; » et, après d'autres remarques irrévérencieuses sur la corpulence du poète et son attitude réservée, il l'invite à narrer quelque joyeux devis, sans se douter le moins du monde que ce gros bonhomme, qu'il traite si cavalièrement, porte un nom déjà glorieux. Chaucer en effet n'est point connu de ses compagnons de route et ne tient sans doute pas à se faire connaître : on ne manquerait pas de le condamner à faire, à lui seul, tous les récits du pèlerinage. Il a dû sourire ou tressaillir lorsque l'homme de loi a rappelé comment Chaucer avait jadis raconté la légende qu'il allait dire, et fait l'énumération des œuvres du poète. Cette fois-ci le danger est bien plus menaçant ; mais notre homme, en dépit de son air gauche, n'est pas de ceux qu'on prend au dépourvu, et, en pince-sans-rire, il répond à l'hôte qu'il regrette de ne savoir qu'une seule histoire en vers, encore y a-t-il bien longtemps qu'il l'a apprise ! C'est en effet un ancien roman des aventures du preux chevalier Thopas qui s'éprit de la reine des fées, rencontra le géant Olifaunt et s'enfuit à toutes jambes revêtir son armure. Le récit est l'œuvre d'un narrateur consciencieux qui n'omet aucun détail, trace du héros un portrait des plus fouillés, reprend les comparaisons consacrées, les formules et jusqu'aux chevilles d'usage. Le costume, l'armure, les qualités de Sir Thopas sont décrits avec la même abondance de détails superflus et le même respect pour les digressions et les clichés en honneur dans les romans de l'époque. L'auteur vient-il à parler d'ani-

maux, de plantes ou d'oiseaux, il ne peut résister à l'envie d'étaler son savoir et procède à des énumérations en règle; voilà le récit suspendu, il faut attendre et prendre patience. Il en faut d'autant plus que la versification est elle-même des moins variées et l'on se lasse vite de sa cadence si accusée et si uniforme : la phrase musicale qui plaît un instant se change bien vite en « rengaine ». Vingt strophes, trente strophes!... L'hôte s'agile sur son cheval, se tient à quatre, n'y tient plus, éclate enfin :

« Na moore of this, for Goddes dignitee!
 for thou makest me
 So wery of thy verray lewednesse
 That, also wisly God my soule blesse,
 Min eres aken of thy drasty speche.
 Now swich a rym the devel I biteche!
 This may wel be rym dogerel..... »

Chaucer proteste. Pourquoi est-ce du « rym dogerel »? Pourquoi ne pas lui laisser finir son conte tout comme un autre? Ce n'est pas de sa faute s'il n'en sait pas de plus attrayant; mais l'hôte lui ferme encore la bouche en lui disant tout crûment :

Thy drasty rymyng is nat worth a toord.

Il ne se doutait guère qu'au fond Chaucer était tout à fait de son avis, et il ne s'est pas aperçu un seul instant que le modeste et malicieux poète s'amusait à parodier l'un des genres littéraires les plus populaires de l'époque. L'hôte semble avoir été surtout exaspéré par la forme du récit, en particulier par sa versification. A vrai dire, rien n'est plus ennuyeux que ces interminables séries de « rimes couées », de strophes de six vers composées en réalité d'un double tercet, deux vers de quatre pieds suivis d'un de trois; les vers de quatre pieds riment tous ensemble et le retour si fréquent et si rapide du même son est aussi peu varié que le tintement des grelots de chevaux qui trottent. De plus, le vers est des plus réguliers et composé presque exclusivement d'iambes; les monosyllabes abondent ainsi que les mots de deux syllabes qui, au lieu d'être divisés entre deux pieds, forment le pied, coïncident avec son commencement et sa

fin, ce qui exagère le rythme du vers, lui donne une allure sautillante, et achève de produire une impression de monotonie désespérante :

(I)

List | eth, lórdes, | in goód | entént,
 And I | wol tell | e vér | raymént
 Of mýrthe | and of | solás;
 Al of | a knýght | was fáir, | and gént
 In bát | aille and | in tour | neymént,
 His náme | was síre | Thopás

.

(VII)

And so | bifel | upon | a day,
 For sothe, | as I | yow tell | e may,
 Sire Tho | pas wolde | out ride;
 He worth | upon | his steed | e gray,
 And in | his hand | a laun | cegay,
 A long | swerd by | his side.

Le brave homme, ne sachant trop pourquoi ces vers lui déplaisent, arrive à la conclusion que cela pourrait bien être du « rym dogerel »¹; mais il paraît employer l'expression sans trop savoir ce qu'elle signifie. Il n'y aurait donc pas lieu de se préoccuper davantage du jugement de l'hôte, si derrière l'hôte il n'y avait Chaucer. En fait le terme se trouve appliqué par le poète à une parodie des romans de chevalerie, c'est-à-dire d'un genre qui avait perdu sa fraîcheur et sa vie et n'était guère plus représenté à ce moment que par des imitations d'œuvres antérieures, des poncifs. Leurs invraisemblances ridicules, les longueurs et les lenteurs du récit entravé par une masse de détails superflus, les hors-d'œuvre, les clichés et les chevilles, la versification monotone, peut-être même le choix dans un poème narratif d'une strophe qui semblait mieux faite pour la poésie lyrique, choquaient le bon sens et le goût de Chaucer². Il réunit et accuse dans sa parodie

1. Le premier mouvement de celui qui cherche à s'expliquer le sens de cette expression « rym-dogerel » est d'examiner les rimes; mais on se rend compte que celles-ci n'offrent rien d'anormal ni de particulier; dans cette expression, la partie est prise pour le tout, comme dans la définition de Puttenham citée plus loin, et l'on verra qu'il en est presque toujours, sinon toujours, ainsi; on remarquera encore, dans la citation de l'essai d'Addison sur les rimes burlesques de *Hudibras*, qu'il n'emploie pas pour les désigner l'expression « rym doggerel », mais bien « Doggerel Rhymes ».

2. Sur le *Roman de Sir Thopas* et ses rapports avec les romans de l'époque, voir *The Cambridge History of English Literature*, I, ch. XIII.

ces défauts des romans et compose ainsi une œuvre à la fois détestable et charmante qui est le premier en date des chefs-d'œuvre de la poésie burlesque en Angleterre.

« Rym dogerel » paraît donc pour la première fois avec un sens très large, à la fois littéraire et prosodique. Il désigne, dans la pensée de l'hôte, un méchant poème dépourvu d'originalité et sans proportions ; mais il semble avoir surtout trait à sa versification d'une régularité excessive. Dans la pensée de Chaucer et de ses lecteurs, le mot s'applique en outre à une parodie, à un poème burlesque avec ses défauts voulus en vue d'exciter le rire.

Il nous reste malheureusement fort peu d'exemples du mot « Doggerel » à cette époque reculée. Le second est d'une date beaucoup plus récente ; il se trouve dans la *Chronique* de Fabyan, achevée en 1494 et sortie des presses de Richard Pynson le 7 février 1516. Fabyan s'est, à diverses reprises, essayé à versifier : il a inséré dans son grand ouvrage une traduction en vers anglais d'un poème latin qu'Édouard II était supposé avoir composé pendant sa captivité, ainsi que plusieurs autres pièces de vers de moindre importance ; parmi celles-ci se trouve le « Prologue » de la septième partie écrit en « ryme dogerell » et dont voici quelques strophes :

Now wolde I fayne
In wordys playne,
Some honoure sayen
And brynge to mynde

Of that auncient Cytie,
That so goodly is to se,
And full trewe euer hath be;
And also full kynde :

To Prynce and Kynge,
That hath borne iust rulynge,
Sene the fyrste wynnynge
Of this Ile land by Brute :

For thoughe I shulde all day tell
Or chat with my ryme dogerell,
Myght I not yet halfe dospell
This townys great honoure.

Whoso hym lykyth theyse verses to rede
With fauour I pray he wyll them spell;
Let not the rudenesse of them hym lede
For to dispraue thys ryme dogerell.

Et d'abord quelle est la strophe employée par le versificateur? Il semble qu'il y en ait plusieurs, à en juger par les différences dans l'agencement des rimes et la longueur des vers. Dans les deux premières strophes, les trois premiers vers riment ensemble; le quatrième, avec le dernier de la strophe suivante : soit *aaab cccb*. Dans la cinquième strophe, au contraire, les rimes sont croisées : *abab*. La présence de plusieurs formes strophiques dans un même poème, et à cette époque, est déjà assez étrange et déconcertante. Passons aux vers : les quatre premiers, composés de deux pieds chacun, ne présentent pas de difficultés; mais il n'en est plus de même dans les strophes suivantes et la scansion en est parfois fort embarrassante. Les stances deux et trois paraissent écrites en vers de trois pieds; mais quelle est au juste la mesure? Un simple coup d'œil permet de voir que le premier vers de la troisième strophe

To Prynce and Kynge

ne compte que deux pieds; pourquoi cette irrégularité? Mais si l'on y regarde de plus près, l'on découvre bien d'autres difficultés; comment, par exemple, scander la seconde strophe?

Of that ánci ent Cy tie	Of that áncient Cytie
That so goódy is to sée	That so goód ly is to sée
And full trewe e uer hath bé	And fúll tréwe éuer hath bé
And ál so fúll kynde.	And álso fúll kýnde.

On ne sait trop par quel bout les prendre, car le rythme en est incertain : dans le *Roman de Sir Thopas* la scansion saute tout de suite aux yeux : il n'y en a qu'une, elle s'impose. Les mêmes difficultés reparaissent dans les deux strophes suivantes; dans la dernière de toutes, le vers change : il paraissait jusque-là composé surtout de pieds de deux syllabes, en particulier d'iambes; maintenant, aux iambes se mêlent de nombreux pieds de trois syllabes : des anapestes. Encore une fois pourquoi ces irrégularités et ces variations?

Enfin, ce qui est autrement grave, l'accent des mots est déplacé pour les besoins de la rime, comme dans « Cytie », qui rime avec « be » et « se », ou encore dans « rulýnge » et

« wyynnynge » qui riment avec « Kynge ». Ces rimes obtenues de force, en faisant violence au génie de la langue, sont l'indice d'un mauvais ouvrier qui fausse ses outils parce qu'il ne sait pas ou ne veut pas s'en servir comme il faut¹.

Ainsi point de régularité dans la strophe, point de régularité dans le vers qui change d'une stance à l'autre ou dans le même quatrain. Le rythme est par moments d'une régularité toute mécanique; mais, l'instant d'après, il se brouille et l'on ne sait plus au juste où l'on en est, d'autant moins que l'accent des mots n'est pas respecté. L'hôte, qu'ennuyait la versification monotone du *Roman de Sir Thopas*, se plaindrait maintenant d'un excès de variété. Ces irrégularités, que rien n'explique ni ne justifie, donnent une impression d'insécurité; l'on sent que tout va plus ou moins au hasard et que Fabyan n'est pas maître de sa versification. Il reconnaît d'ailleurs qu'il « bavarde » en « ryme dogerell » et ne se fait pas d'illusions sur l'harmonie de ses vers puisqu'il parle de leur « rudenesse » et prie le lecteur de la prendre en considération pour ne pas les estropier davantage. Le « ryme dogerell » du brave chroniqueur ne ressemble guère à celui de Chaucer; c'est l'effort malheureux d'un homme qui manque d'oreille, qui pêche plus encore par ignorance que par négligence, parce qu'il ne connaît pas les règles élémentaires de son art.

En 1547, le docteur Andrew Boorde, dans le septième chapitre de son *First Boke of the Introduction of Knowledge*, avoue qu'il écrit en « ryme dogrell » parce qu'il n'entend rien à la versification; c'est un pis aller dont il faut se contenter faute de mieux et qui n'empêchera pas le lecteur de saisir les idées qu'il veut exprimer :

And where [as] my metre is ryme dogrell,
The effect of the whych no wyse man will depell,
For he wyll take the effect of my mynde,
Although to make meter I am full blynde².

1. Puttenham, *The Arte of English Poesie*, II, viii. (Ed. Arber, p. 94.) « Now there can not be in a maker a fowler fault, then to falsifie his accent to serue his cadence, or, by vntrue orthographie to wrench his words to helpe his rime, for it is a signe that such a maker is not copious in his owne language, or (as they are wont to say) not halfe his crafts maister.

2. Early English Text Society, Extra Series, X. Andrew Boorde's *Introduction of Knowledge*, 1547, etc., ed. by F. J. Furnivall, p. 143, 144.

Et dans son traité, *The Arte of English Poesie*, publié en 1589, George Puttenham, ou l'auteur quel qu'il soit, donne cette définition très significative du « Doggerel » : « ... a rymer that will be tyed to no rules at all, but range as he list, may easily vtter what he will: but such maner of Poesie is called in our vulgar, ryme dogrell, with which rebuke we will in no case our maker should be touched ¹. »

Ce n'est plus là le « Doggerel » de Chaucer : il semble même que c'en soit le contraire. Dans le premier cas, il s'agit de vers d'une cadence uniforme et exagérée, faits ainsi à dessein, avec une intention comique. Dans le second, ils sont irréguliers et vont cahin-caha, au petit bonheur; ils sont l'œuvre de pauvres diables qui se contentent de ce piètre à peu près parce qu'ils ne connaissent pas les règles de la versification ou ne savent pas s'y astreindre. Que n'écrivaient-ils en prose, dira-t-on aussitôt, et qu'est-ce que cette espèce de pis aller à l'usage des ignorants et des maladroits? Comment osaient-ils faire aussi naïvement l'aveu de leur incompetence? Pourquoi s'obstiner ainsi à recourir à cette sorte de versification douteuse, à mi-chemin entre la prose et la poésie, à cette versification bâtarde et « mâtinée » de prose? C'est en effet là ce qu'il y a de plus étrange : il ne s'agit point d'un accident isolé ou passager; les trois derniers emplois du mot que nous avons cités (les trois seuls que nous possédions de l'époque) prouvent que ce mode d'expression intermédiaire existait en 1494 (sans doute bien avant) et se trouvait encore en usage au milieu et même à la fin du xvi^e siècle. Cela suppose donc qu'il a eu, si je puis dire, une existence suivie, qu'il avait joué et jouait encore un rôle dans le royaume des lettres, qu'il s'y était fait une place. Et l'on voit aussitôt se poser toute une série de problèmes. Quelle est la raison d'être de ce « Doggerel »? D'où venaient et en quoi consistaient les difficultés qui empêchaient ces rimailleurs d'écrire des vers tout au moins corrects et réguliers comme ceux du *Roman de Sir Thopas*? En d'autres termes, quelle est l'origine de ce « Doggerel », quel est son rôle et quelle est sa place? L'étude

1. Puttenham, lib. II, ch. iv (ed. Arber, p. 89).

et la solution de ces diverses questions nous permettront de préciser et de compléter les résultats acquis.

Le « Doggerel », en particulier sous cette forme, joue un rôle assez important dans l'histoire de la poésie anglaise. Il est sans doute né de la confusion, du conflit de deux systèmes de versification aux tendances très différentes et presque opposées, mais qui, grâce aux efforts de certains poètes et au talent des autres, se sont combinés pour former la métrique anglaise, à la fois nette et souple, libre et régulière. Parmi les poètes, certains semblent avoir été incapables de s'affranchir de l'ancien système, le brouillent avec le nouveau, ne sont maîtres ni de l'un ni de l'autre, et leurs vers ont à souffrir de cette confusion et de cette impuissance lamentables. On pourrait croire que l'œuvre de Chaucer devait suffire à assurer le triomphe définitif de sa technique, mais il n'en est rien. Le ^{xv}^e siècle et les premières années du ^{xvi}^e, en particulier avec Lydgate, mais aussi avec Hoccleve, Hawes et Barclay, sont une des plus tristes époques de l'histoire de la versification anglaise. De son côté, Skelton s'amuse à faire de mauvais vers tantôt à peu près informes, tantôt d'une cadence fortement marquée et très chantante, comme ceux de *Sir Thopas*.

Wyat, Surrey et leurs successeurs immédiats ne parviendront pas à relever le vers anglais de la déchéance à laquelle l'ont condamnée les mauvais poètes : si complète est cette déchéance qu'il se trouvera des écrivains, lettrés, érudits et poètes, qui, pour remédier au mal dont souffre la poésie anglaise, s'efforceront de remplacer la versification basée sur l'accent par la prosodie antique fondée sur la quantité des syllabes.

Dans le drame, la forme littéraire la plus populaire, le « Doggerel », a également la part fort belle : à la strophe des mystères, artificielle et gênante pour un dialogue un peu animé, succèdent diverses sortes de vers, tâtonnements et expériences des poètes à la recherche du vers dramatique. Pendant cette période, la confusion et la médiocrité de la versification sont si alarmantes que, si l'on ne connaissait l'avenir et ses gloires, on serait tenté de désespérer et de croire à une décadence irrémédiable de la poésie dramatique. Dans la plu-

part des cas, cette versification exécration est due à la maladresse ou à l'ignorance; mais dans certains cas les poètes s'en contentent, ou mieux encore la recherchent, pour ajouter à l'effet comique d'un caractère bouffon; ils continueront de s'en servir, même lorsque le vers décasyllabique rimé sera devenu le vers dramatique par excellence, longtemps après la représentation de *Gorboduc* et le triomphe du « blank-verse ». Ce « Doggerel » des clowns et des bouffons est devenu si populaire qu'on le retrouve jusque dans les premières pièces de Shakespeare, et même plus tard.

A mesure cependant que les traités de versification et les « Arts poétiques » se multiplient, la technique générale gagne en sûreté et en correction, même chez les rimailleurs, et, si leurs vers sont loin d'être harmonieux, du moins ils ne sont plus informes.

Mais cela ne veut point dire que le « Doggerel » n'existe plus; il subsiste sous sa première forme extra-régulière et monotone de la parodie de Chaucer. Les poéteteaux ne chôment jamais et alors moins que jamais; ils composent, au courant de la plume, toute cette poésie populaire des rues et des carrefours : ballades, complaintes, poèmes politiques et religieux, œuvres hâtives, mal venues, mal faites, mal écrites, que les Nightingales chanteront à Smithfield sur le champ de foire de la Saint-Barthélemy.

Au xvii^e siècle, en particulier à la Restauration, le « Doggerel » se met au service de la poésie burlesque et devient très populaire, surtout avec *Hudibras* et ses rimes burlesques. Au xviii^e siècle, grâce à Swift, le « Doggerel » retourne à ses vieux errements du Moyen-Age, s'affranchit de toutes les entraves de la métrique et se livre aux extravagances les plus divertissantes. Avec Swift encore, Fielding, puis les poètes de *L'Anti-Jacobin*, enfin Moore, Hood et d'autres, il se confond avec la poésie prosaïque ou bien s'amuse, dans *Les Ingoldsby Legends* de Barham, à revêtir les formes poétiques les plus variées, à courir d'une strophe à l'autre, à les compliquer à plaisir, faisant force tours et pirouettes grotesques, comme un clown qui singe l'agilité et la grâce de l'écuyère.

CHAPITRE II

Le « Doggerel » et la formation de la prosodie anglaise.

- I. L'origine du « Doggerel ». — Conflit de deux systèmes de versification. — Layamon, Langland et Chaucer. — Le « Doggerel » des successeurs de Chaucer.
- II. Premiers symptômes d'une réaction contre le « Doggerel ». — Skelton, le « Doggerel » et la poésie burlesque.
- III. La réaction contre le « Doggerel ». — Le collège de Saint-Jean de Cambridge et l'adoption de la prosodie antique.
- IV. Le « Doggerel » dans le drame. — De la strophe au vers décasyllabique. Le « Doggerel » dans les rôles comiques.

I

La métrique des poèmes dits anglo-saxons ressemble à première vue fort peu à celle de la poésie anglaise moderne. Le vers est divisé en deux sections distinctes séparées dans les manuscrits par un signe spécial, ce qui, au premier coup d'œil, fait l'effet d'une double colonne de vers. Chacune de ces sections renferme en général deux syllabes fortement accentuées; trois d'entre celles-ci, et quelquefois les quatre, commencent par la même lettre: c'est ce qu'on appelle l'allitération. Si le nombre des syllabes accentuées est déterminé, en revanche celui des syllabes atones ne l'est point; de là des vers de longueur très inégale, d'apparence irrégulière et désordonnée¹. Pour un Français, habitué à des vers où toutes les syllabes, toniques et atones, sont strictement comptées, un pareil système de versification peut sembler barbare, et

1. Sievers, *Altgermanische Metrik*. — Schipper, *Englische Metrik*. — Id., *Grundriss der Englischen Metrik*. — Ker, *The Dark Ages*, ch. iv. — Saintsbury, *Hist. Eng. Pros.*, I, ch. 1, Interchapter 1. — Id., *Cambridge History of English Literature*, I, ch. xviii.

son oreille a peine à percevoir le rythme de ces vers d'une liberté qu'il juge peut-être excessive. Il ne tardera pourtant point à se rendre compte qu'il existe, et, quoiqu'il lui paraisse toujours assez mal défini, il saisira le plus souvent un mouvement trochaïque et parfois anapestique. On s'est efforcé de classer ces vers selon divers types ; le résultat de ces recherches a paru satisfaisant aux uns, mais beaucoup moins concluant aux autres, qui se contentent de considérer ces vers comme « a half prose recitative »¹. Césure fortement marquée au milieu du vers, accents, allitération, nombre variable de syllabes atones : tels sont les éléments de la versification dite anglo-saxonne.

Un siècle environ après l'invasion normande, de grands changements se sont déjà opérés dans la poésie anglaise. Si l'allitération n'a pas disparu, elle est beaucoup moins marquée et moins apparente. Le vers, au lieu d'être brisé en deux, se trouve divisé en un certain nombre de pieds. Ces pieds se composent généralement de deux syllabes ; mais l'on en rencontre qui sont formés d'une seule syllabe longue ou emphatique, ou de trois syllabes ou même de quatre, plus légèrement accentuées ou atones : la liberté des vieux temps persiste donc. Enfin, ces vers sont terminés par une assonance ou une rime. Le professeur Saintsbury cite, dans son *History of English Prosody*, les poèmes les plus typiques, et parmi eux la *Chanson de Canut*, à laquelle les vers suivants sont empruntés :

Merie | sungen | the muneches | binnen | Ely |
 Tha Cnut | ching | rew | therby. |
 Roweth | cnihtes | neer the | land |
 And here | we thes | muneches | sang². |

Ces divers caractères ne sont point partout aussi nets et surtout ne se retrouvent pas toujours au complet. *L'Ormulum*, par exemple, ne renferme ni rimes ni assonances. Par contre, et peut-être précisément pour suppléer à l'absence de la rime³,

1. Saintsbury, *Hist. Eng. Prosody*, I, 73.

2. *Id.*, 29.

3. Sur le rôle de la rime dans la mesure du vers, v. Guyau, *Les Problèmes de l'esthétique contemporaine*, p. 191 et 194 : « Le rôle essentiel de la rime est... de fixer le rythme par son choc régulier : c'est le métronome du vers. »

le poème est écrit en vers strictement syllabiques; le premier compte huit syllabes, le second sept, et ils alternent ainsi, le nombre des syllabes étant toujours le même. Le rythme du poème est iambique et ne varie point, de sorte que tout donne une impression de régularité excessive et fastidieuse. Mais, à pareille époque, ces défauts sont plutôt des qualités, car on conçoit sans peine que des transformations, des bouleversements aussi profonds ne pouvaient se produire dans la versification (pour ne rien dire de ceux de l'idiome national), sans entraîner beaucoup de confusion et de désordre.

Le *Brut* de Layamon offre un exemple des plus intéressants de cet état de choses. L'on sait que son poème est une imitation ou une adaptation du *Roman de Brut* ou *Geste des Bretons* du Normand Wace; j'ai évité à dessein le mot traduction, parce que Layamon ajoute à son original au point d'en doubler la longueur et au delà¹. Le vocabulaire de la version de Layamon a fait l'objet d'études minutieuses, et l'on est parvenu à établir, avec une précision presque mathématique, qu'il était à peu près exclusivement composé de mots anglais: « Le vocabulaire du *Brut*, écrit M. Jusserand, est demeuré anglo-saxon; on ne compte pas cinquante mots d'origine française dans les trente-deux mille vers de ce long poème, et cependant, à chaque page, on reconnaît le genre d'idées et les goûts chevaleresques apportés par les Français². » On se demande donc, en ouvrant le *Brut*, quelle sera la forme du vers employé par le poète anglais. Avec un modèle français sous les yeux, on s'attend peut-être à le voir s'attacher à l'uniformité syllabique; d'autre part, ce que l'on sait de son attachement à la langue nationale porte à croire qu'il va adopter le mètre des vieux poèmes écrits en saxon. A première vue, il semble bien qu'il en soit ainsi: le rythme est moins régulier, plus incertain; il devient parfois difficile, sinon impossible, de scander le vers; l'allitération reparaît et il ne faut pas s'étonner outre mesure de voir certains considérer le *Brut* comme de la poésie anglo-saxonne quelque peu altérée. En

1. Layamon, 32,241, éd. Madden. — Wace, 15,300 vers, éd. Leroux de Lincy.

2. Jusserand, *Histoire littéraire du peuple anglais*, I, 221 et suiv. — *Camb. Hist. Eng. Lit.*, I, 235 et suiv. — *Hist. Eng. Prosody*, I, ch. II et III.

y regardant de plus près, cependant, le lecteur s'aperçoit que Layamon est loin d'être aussi intransigeant qu'on aurait pu se l'imaginer; l'allitération est moins fréquente et moins accusée que par le passé, on trouve bon nombre de vers au rythme régulier et qui peuvent se scander par pieds; enfin l'auteur n'a pas pu résister au charme de la rime, et, quelle qu'en soit la forme, rime véritable ou simple assonance, il y a recours dans presque tout le poème. Les deux vers que réunit la rime ou l'assonance tendent à être d'une longueur plus égale : l'on ne trouve plus de ces écarts, de ces différences considérables qui donnaient à certaines pages de poésie anglo-saxonne une apparence désordonnée. Et cependant, l'auteur du *Brut* fait l'effet d'un attardé (comparé à la *Chanson de Canut*, son poème marque un pas en arrière); Layamon n'a pas réussi à rompre avec l'ancienne versification, n'a pu s'en dégager; d'autre part, il n'est point parvenu à se rendre maître de la technique nouvelle. Sous le rapport de la versification, son œuvre ressemble quelque peu à un chaos; mais elle n'en est que plus intéressante, parce qu'on y saisit sur le vif et dans toute sa force la confusion de cette période de transition, l'on se rend compte du trouble profond qui régnait dans les idées et le goût des hommes de l'époque. Il faut tâcher de se placer dans la mesure du possible au point de vue de l'infortuné poète. Nous, qui contemplons la suite des faits et l'évolution tout entière, nous éprouvons peut-être tout d'abord quelque peine à comprendre son embarras et les difficultés qui se dressaient devant lui; mais où allait-on? Simple desservant d'une petite paroisse éloignée de Londres et de toute grande ville, Layamon n'avait sous les yeux que son Wace, les œuvres de Bede (et peut-être parmi elles son *De Arte Metrica*), enfin les vieux poèmes anglo-saxons. Avec des modèles si différents et, n'ayant pour s'exprimer qu'une langue en pleine transformation¹, il aurait été vraiment prodigieux que le *Brut* eût échappé à la confusion générale.

Il semble, à mesure qu'on passe en revue la poésie des années qui suivent, que la vieille métrique meure, qu'elle soit

1. Cf. Courthope, *A History of English Poetry*, I, 127.

morte de sa belle mort; il paraît qu'on n'en rencontre point d'exemples pendant tout le cours du XIII^e siècle. Le rythme de certains poèmes est plus ou moins net; il y a encore plus d'une défaillance, de l'irrégularité et de la confusion. D'autre part, la tendance à adopter un vers d'un nombre de syllabes rigoureusement déterminé, tendance déjà constatée dans l'*Ormulum*, se retrouve dans divers poèmes tels que *The Owl and the Nightingale*, et constituent un danger dans le sens opposé¹. Tout excès, tout abus entraîne généralement un autre en sens contraire : une réaction contre le désordre se traduit souvent par une uniformité et une symétrie monotones et ennuyeuses.

Mais voilà que dès la fin du premier quart du XIV^e siècle, au moment même où l'on croyait qu'il n'en serait jamais plus question, on constate un retour offensif de la vieille poésie allitérative, mouvement très curieux et fort important, puisqu'il s'étend sur une période de plus de soixante-dix ans, se manifeste par des poèmes nombreux, de caractères très divers, pour s'achever avec l'une des œuvres les plus vigoureuses et les plus imposantes de la littérature anglaise : *The Vision of Piers the Plowman*².

On retrouve dans ces poèmes la forte césure qui coupe le vers en deux sections inégales : la première, la plus longue, renferme d'ordinaire deux allitérations; la seconde n'en a généralement qu'une. A première vue, on est tenté de croire à un retour pur et simple à la poésie anglo-saxonne. En étudiant néanmoins ces poèmes de plus près, on s'aperçoit que certains d'entre eux sont ornés d'assonances et de rimes, ou divisés en strophes avec des combinaisons de rimes assez compliquées. Enfin, bien qu'il semble difficile, sinon impossible de parvenir à scander d'une manière satisfaisante plusieurs vers de suite, on rencontre de-ci de-là des vers composés d'iambes et d'anapestes d'une netteté parfaite, et l'on perçoit une sorte de rythme général anapestique que l'on retrouvera

1. *Hist. Eng. Prosody*, I, 57.

2. *Id.*, Bk., II, ch. II. — Pour les dates des trois versions, v. Skeat, *Piers the Plowman*, II, p. xxxii-xxxviii. — V. encore pour les vues nouvelles de M. Manly, *Camb. Hist. Eng. Lit.*, II, 1-43.

plus fortement accusé dans les tirades allitératives des Mystères du cycle d'York.

Chose curieuse et intéressante, Langland, ou l'auteur quel qu'il soit, se refuse de parti pris à tout compromis avec la versification et les formes nouvelles : il n'y a chez lui ni rimes ni strophes, et le mètre de son poème est très voisin de celui de la vieille poésie nationale. Il paraît difficile de croire qu'il n'en procède pas en droite ligne; c'est d'ailleurs l'opinion du professeur Skeat, à qui ses travaux sur Langland et son édition critique de *Piers the Plowman* confèrent une haute autorité en la matière. Le professeur Ker, l'un des médiévistes anglais les plus compétents, est également de cet avis¹. Mais, en dépit de son intransigeance et malgré ses préventions contre la technique nouvelle, Langland est obligé de tenir compte de bien des changements; il subit même dans une certaine mesure l'influence de ce milieu contre lequel il s'efforce de réagir. Il suffit de jeter un coup d'œil sur une page de son poème pour constater beaucoup plus de régularité dans la longueur des lignes; il est possible, à la suite du professeur Saintsbury, de découvrir de-ci de-là, — même, paraît-il, sans trop chercher, — des vers de huit, dix, douze, quatorze et quinze syllabes qui montrent que l'auteur, en dépit de toutes ses résolutions, n'a pu se soustraire totalement aux tendances nouvelles². Il faut néanmoins remarquer qu'on ne trouve chez Langland rien de la confusion et du désordre qui frappent chez Layamon, incapable de choisir un système de versification, de s'y tenir et de s'en rendre maître. Langland, au contraire, sait ce qu'il veut et fait ce qu'il veut; son attitude et sa technique sont des plus nettes. Par contre, ses motifs sont beaucoup moins clairs; il semble qu'il ait préféré à l'ornement de la rime, à l'harmonie plus douce, au rythme berceur de la versification nouvelle, une forme de vers plus rude et plus fruste qui, bien loin d'atténuer l'âpreté de la satire, pût ajouter à sa vigueur et lui donner, si je puis dire, plus de mordant. Le fait essentiel, au point de vue du problème qui nous intéresse, c'est que le

1. *Piers the Plowman*, II, p. lviii et suiv. — *The Dark Ages*, p. 230.

2. *Hist. Eng. Prosody*, I, ch. iv.

poème de Langland remettait, ou peu s'en faut, tout en question; les deux systèmes de versification se retrouvaient une fois de plus en présence.

Il n'y avait sans doute point à craindre que la poésie allitérative reprît le dessus, car l'apparition de Chaucer et le mépris qu'il professait pour ce genre de poésie¹ suffisaient à assurer la victoire du nouvel état de choses. Mais la confusion que l'on a constatée au ^{xiii}e et au ^{xiiii}e siècle, le mal dont Layamon avait souffert, fait de nouvelles victimes, se continue et sévit pendant toute la durée du ^{xv}e siècle et presque toute la première moitié du ^{xvi}e. Et cependant, l'œuvre de Chaucer (pour ne rien dire de celle de Gower), constituée, semble-t-il, un modèle qui aurait dû servir à stimuler ou à former le talent de ses successeurs². Elle a révélé les merveilleuses ressources de la langue et de la poésie nouvelles; mais il semble qu'en les révélant elle les ait épuisées pour un temps, à en juger par la médiocrité des œuvres des successeurs du grand poète. L'harmonie du vers de Chaucer, qui n'a rien perdu de son charme et que les étrangers eux-mêmes goûtent sans effort, semble avoir été complètement perdue pour ses disciples. Ces malheureux poètes se ressentent de la survie et de l'influence de la poésie allitérative. Médiocrement doués, ils paraissent avoir été incapables de s'y soustraire une fois pour toutes; de là leur versification flottante et défectueuse à laquelle les critiques donnent le nom de « Doggerel ». C'est bien ainsi que le professeur Saintsbury explique, lui aussi, l'origine du « Doggerel », lorsqu'il écrit, dans une note de son chapitre sur les premiers poèmes allitératifs du ^{xiv}e siècle : « I have abstained in this chapter from marking the feet. In *The Pearl* these feet are indeed unmistakable, but in the unrhymed parts of all the others, and even in the rhymed parts of some, though a vague general principle of cadence and

1. *Canterbury Tales*, Prologue to the Parson's Tale, v. 42 :

..... I am a southren man

I kan nat geeste «*rum, ram, ruf*» by lettre.

2. Chaucer lui-même semble avoir eu de la peine à éviter les vers faux. V. les passages cités par Courthope, *Hist. Eng. Poet.*, I, 327. — Chaucer se préoccupe des transformations de la langue, des nombreux dialectes et des erreurs des scribes. Cf. *Troilus and Criseyde*, Bk. V, v. 1793-1796, et le petit poème peu flatteur à l'adresse d'«*Adam, his owne Scriveyne*».

time-units is clear enough, the composition of these units is of an accentual and go-as-you-please character. As such it led easily to the rambling or scrambling doggerel which, succeeded it, and which was found a natural refuge during the paralysis of metre during the fifteenth and early sixteenth centuries¹. »

Il est impossible de juger d'une manière satisfaisante l'œuvre de Lydgate : elle est énorme, et une bonne partie reste encore inédite, en dépit de l'activité que la « Early English Text Society » déploie à la publier. Une étude approfondie et définitive de la métrique de Lydgate exigerait des années qui pourraient facilement être consacrées à un travail moins ingrat et plus intelligent. Certaines de ses œuvres paraissent avoir été l'objet d'une sollicitude toute spéciale de la part de leurs « editors », qui ont établi leur texte, dit critique, en choisissant entre divers manuscrits ; ils ont ainsi constitué une version composite et correcte, ou plutôt conforme à leurs connaissances et leurs théories philologiques. Mais, malgré toute la bonne volonté et les efforts des « editors », les vers de Lydgate restent embarrassés, trainants, voire boiteux et faux. Il dit à qui veut l'entendre que Chaucer est son maître et son modèle ; il sait néanmoins combien il lui est inférieur, l'avoue sans fausse honte, mais n'en continue pas moins à écrire de plus belle et aussi mal. On lui a reproché la monotonie de la coupe de ses vers, on l'a opposée à l'aisance avec laquelle Chaucer sait déplacer la césure d'une syllabe à l'autre, varier ses effets avec toute la décision et la désinvolture d'un artiste vraiment maître de son art. On est également troublé et désorienté par l'emploi si arbitraire que fait Lydgate de l'*e* final ou de l'élision, qui semblent n'avoir d'autre raison que les nécessités du vers. Le poète paraît ne chercher qu'à le mettre tant bien que mal sur ses pieds, sans trop se préoccuper de savoir si les moyens employés sont bons ou logiques. Il est surprenant de trouver si souvent dans un poème composé en vers de cinq pieds, des lignes qui en ont quatre, d'autres six et jusqu'à sept. Ces irrégularités, ces changements imprévus

1. *Hist. Eng. Prosody*, p. 110, n. 1.

et inopportuns brisent le rythme général, déconcertent et irritent¹. Il y a pis encore : les vers faux, au-dessous de toute scansion, sont, paraît-il, en très grand nombre : l'une des fautes les plus caractéristiques de Lydgate consiste à omettre une syllabe à la césure comme dans les vers suivants :

But at | the last, || ^ lift | ing vp | his head, |
That ten | of them || ^ went | en un | to wrak². y

Ces derniers exemples sont empruntés aux *Specimens of English Literature from the 'Ploughman's Crede' to the 'Shepherd's Calendar'*, du Professeur Skeat qui s'est certainement appliqué à présenter un texte aussi correct que possible. Il s'est cependant vu obligé, faute de pouvoir faire à ce texte des retouches qu'aucun manuscrit n'autorisait, de se borner à suggérer dans ses notes la rectification de certains vers par trop défectueux, tels, par exemple, que les deux suivants :

Chief constable of his Chyualrye,
Charching hym fast for to hye³.

qui évidemment gagneraient beaucoup à être écrits :

The chief | consta | ble of | his Chy | ualrye,
Chárchyng | hym fast | e for | to hye.

L'on dira peut-être que la longueur de ses œuvres les plus importantes suffit à excuser ces négligences passagères ; mais les mêmes fautes se retrouvent malheureusement dans ses poèmes les plus courts, et l'on y rencontre des passages si incorrects que Monsieur Jourdain, son maître de philosophie, et Nicole, seraient fort en peine de dire si certaine ligne est de la prose ou un vers ; tel est, par exemple, l'extrait suivant d'un poème sur l'entrée d'Henri VI à Londres en 1432 :

Ther whas the bisshope of Rouchester allso
The dene of Poulys, the chanons everychon,
Of dew os thei oughte to doo,
On procession with the Kyng to goon,
And thoughe I cannot reherse them on by oone,
Yet dar I sey as in ther entent
To do theyre dever fulle truely they ment⁴.

1. V. le passage cité par Courthope, *Hist. Eng. Poet.*, I, 328, où Lydgate se vante de la négligence avec laquelle il écrit ses vers.

2. *The Storie of Thebes*, v. 1119 et 1169. V. d'autres exemples cités par Courthope, I, 330.

3. *The Storie of Thebes*, v. 1089, 1090.

4. *Hist. Eng. Prosody*, I, 224.

« If these be not doggerel, s'écrie le professeur Saintsbury en signalant ce passage, the word has neither connotation nor denotation in English ¹. » Et ce sont, en effet, là d'assez méchants vers; mais scribes et copistes y sont bien peut-être pour quelque chose, car le même morceau dans un autre manuscrit est un peu moins mauvais, la troisième ligne, en particulier, devient un vers de quatre pieds :

Off dew | te as | they ought | to do ².

Ce simple exemple suffit à montrer combien sont relatifs et fragiles les jugements portés sur un auteur dont on ne possède aucun manuscrit autographe; certaines trouvailles, mais beaucoup d'incorrections, sont dues aux distractions ou à la négligence des confrères d'« Adam the scrivener ». En ce qui concerne Lydgate, cependant, les défauts sont trop nombreux pour être des « accidents ». Quoi qu'il en soit, même en admettant qu'il eût fait un usage conséquent de l'éliision et de l'*e* muet final, même si la mesure de ses vers était juste, Lydgate n'en resterait pas moins un poète des plus médiocres : les chevilles, les formules toutes faites, les platitudes et le « remplissage » dont ses vers sont bourrés, font, le plus souvent, de la lecture et de l'étude de ses œuvres une corvée des plus désagréables.

On possède, paraît-il, des manuscrits autographes de Hoccleve, ce qui permet de juger son œuvre avec moins de chances d'erreur. Hoccleve ne vaut guère mieux que Lydgate, et s'il parvient à trouver les cinq pieds ou les dix syllabes du vers, comment y arrive-t-il? Tous les moyens, ou peu s'en faut, lui sont bons, et, pour le surprendre en flagrant délit, il suffit de citer deux strophes, non point choisies avec soin parmi les plus mauvaises de ses œuvres les plus médiocres, mais prises au contraire parmi les meilleures d'entre celles

1. *Hist. Eng. Prosody*, I, 224.

2. *Cotton MS. Julius*, B. II, f. 98 v^o, 99 r^o :

Ther was the Bisshop off Rouchestre also,
The Dene off Poulys, the chanons euerychon.
Off dewte as they ouht to do,
On procession with the kyng to goon;
And thouth I kan nat reherse hem oon by oon,
yitt dar I say, as In theyre entent,
To do theyre dever ffull trewly they ment.

que le professeur Skeat a jugées dignes de représenter l'art du poète dans un recueil de « morceaux choisis ».

For he | as much | e haunt | ed in | partie
 Her hous | as he | did his | owen hous.
ou: Her hous | as he did | his o | wen hous.
 They held | hym up | with her | flatrye,
 That of | dispence | he was | outrag | eous;
 5 And of | goode | they were | ay des | irous;
ou: And of goode | they were | ay des | irous;
 Alle that | they ax | ed had | en they | redy,
 And they | euer | were | on him | gredy.
ou: And | they e | uer were | on him | gredy.
 This se | ly man | conty | nued his | outrage,
 Til alle | his good | e was | wasted | and gone;
 10 And they | felt his | expens | es swage,
 And were | to hym | vnkynd | e right | anone.
 For af | ter had | e he | cherissh | yng none;
 They we | ry wer | e of | his com | panye,
 And he | was wise | and shope | a re | medye¹.

Ces deux strophes renferment des vers de quatre pieds qui ont l'inconvénient de briser le rythme d'ensemble de la strophe; ainsi Hoccleve lui-même ne réussit pas toujours à trouver ses cinq pieds ou ses dix syllabes, et, quand il les obtient, c'est en usant à sa guise des finales et des élisions. Au premier et au neuvième vers, l'*e* final, dans « muche » et « goode », compte pour une syllabe, tandis qu'il n'en est plus de même avec « dispence », au quatrième vers, et « wise » dans le quatorzième. Mais, dira-t-on, ces deux finales, se trouvant devant la lettre *h* et un mot commençant par une voyelle, s'élident et par conséquent ne peuvent compter pour une syllabe; sans doute, mais l'*e* de « muche » devrait alors s'élider devant l'*h* initial de « haunted ». Hoccleve n'est pas moins arbitraire dans l'emploi de l'élision que dans celui de l'*e* muet final, car, au cinquième vers, l'*e* de « were » s'élide bien devant l'*a* de « ay ». En outre, le professeur Skeat a suppléé de-ci de-là à quelques flexions qui manquaient, afin que le texte fût grammaticalement correct; mais, même après avoir été soigneusement retouché, il renferme encore des vers bien déconcertants, tels que les deux suivants :

Of ten thousand ponde, no longer ne more
 I, Occeleue in such caas am gilty, this me toucheth².

1. Skeat, *Specimens*, p. 15, 16.

2. *Id.*, p. 16, 20, 21.

Mais il en est avec Hoccleve comme avec Lydgate; sa versification, fût-elle correcte, n'en serait pas moins celle d'un poète médiocre. Il est impossible d'imaginer quelque chose de plus sec, de plus vague et de plus ennuyeux que le début de l'histoire de Jean de Canace; un écolier, bâclant un « devoir de style » pour aller jouer aux billes, ne ferait pas plus mal, et le lecteur, après cette douche froide de la première strophe, a besoin de quelque énergie pour passer à celles qui suivent; il ne sera d'ailleurs nullement récompensé de sa peine, car elles ne valent guère mieux. Hoccleve produit l'effet d'un piètre conteur, d'autant plus que l'on songe de temps en temps à Chaucer, par la faute même d'Hoccleve, qui l'invoque assez maladroitement et se proclame son disciple. Ce n'était pourtant point Chaucer qui lui avait enseigné l'art de faire de ces vers flasques et grossièrement « chevillés » qui sautent sans cesse aux yeux :

And whan it was y-opened and vnshette,
Vnto his beddes fete gone is and went¹.

Enfin, pas plus que Lydgate, Hoccleve ne semble capable d'écrire une tirade en vers harmonieux; si l'un d'eux est assez coulant, le suivant vient aussitôt, par sa rudesse, détruire l'effet du premier. Souvent, dans une même ligne, les mots, au lieu de concourir à un ensemble agréable à l'oreille, semblent s'entrechoquer, et le malheureux vers se traîne cahin-caha, trébuchant de syllabe en syllabe, jusqu'à la rime. Le professeur Saintsbury se montre des plus sévères pour ces infortunés successeurs de Chaucer : « The whole thing, écrit-il, is prosaic, hobbling, broken-backed doggerel². »

Hawes et Barclay ne sont pas plus heureux et, comme ils prêtent dans l'ensemble aux mêmes critiques, il n'y a pas lieu de s'y arrêter davantage :

Of rascolde poetes yet is a shamfull rable,
Which voyde of wisdom presumeth to indite,
Though they haue scantly the cunning of a smite.

écrit Barclay dans sa quatrième églogue, et si l'on ne se rappelait ce que ces poètes ont écrit de meilleur, si l'on perdait

[¹ 1. Skeat, *Specimens*, p. 17.

² 2. *Hist. Eng. Prosody*, I, 234.

de vue ces paillettes d'argent disséminées sur des dunes de sable pour n'écouter que la cadence incertaine et sans cesse entravée d'un si grand nombre de leurs vers, on serait tenté de leur lancer l'invective que Barclay adressait à l'un de ses rivaux.

II

Ce rival s'appelait John Skelton. Skelton a joui pendant des siècles d'une réputation détestable. A part Webbe, les critiques du xvi^e siècle ne manquent pas de lui décocher à tour de rôle quelque trait plus ou moins acéré. Puttenham, en particulier, parle avec le plus beau mépris des « rimes » de ce Skelton qui « vsurping the name of a Poet Laureat, being in deede but a rude rayling rimer and all his doings ridiculous, ... vsed both short distaunces and short measures pleasing onely the popular eare »¹. Après cette exécution, Skelton tombe à peu près dans l'oubli; l'édition de ses œuvres publiée en 1568 par un certain Marshe est épuisée, et c'est tout au plus si, en 1624, l'on réimprime la ballade d'*Elynour Rummynge*, ce qui explique sans doute comment Ben Jonson fait figurer Skelton dans son *Masque of the Fortunate Isles* (9 janvier 1625), où il récite des passages de son fameux poème. L'oubli reprend presque aussitôt ses droits : Dryden ignore Skelton dans son *Discourse concerning the Original and Progress of Satire* (1693). Il faut attendre jusqu'en 1736 pour voir paraître une nouvelle édition de ses œuvres qui n'est d'ailleurs qu'une réimpression de celle de 1568; encore Pope, petit esprit à ses heures et toujours méchante langue, lui fit-il dans un de ses pastiches d'Horace le plus mauvais accueil :

Chaucer's worst ribaldry is learn'd by rote
And beastly Skelton Heads of Houses quote.

Et, non satisfait de ce coup de dent, il s'acharne sur sa victime dans la note suivante : « Skelton, Poet Laureat to Hen. 8. a Volume of whose Verses has been lately reprinted, consisting almost wholly of Ribaldry, Obscenity and

1. *The Arte of English Poesie*, II, ix (éd. Arber, p. 97).

Billingsgate Language¹. » L'on s'inclina devant l'arrêt du régent du Parnasse. Warton a cette sentence présente à la mémoire lorsqu'il commence son article sur Skelton, car il se défend de vouloir la casser; mais avec son savoir, son sens d'historien et sa largeur de vues, il consacre au poète d'Henri VIII des pages qui font ressortir combien le jugement de Pope est sommaire et brutal. Du coup, Skelton reprend sa place au nombre des poètes anglais; en 1843, Dyce, après des recherches considérables, publie une édition fort savante des œuvres de Skelton, qui montre quel prix le profond érudit attachait aux compositions de cet auteursi longtemps méconnu.

Skelton n'était pas en effet uniquement le bouffon que Puttenham s'était plu à représenter. Cependant, l'on paraît, même aujourd'hui, trop porté à oublier qu'il était un humaniste et un poète. L'Université d'Oxford lui avait décerné le titre de poète lauréat et, quelques années plus tard, Cambridge lui accordait à son tour la même distinction. Caxton, dans la préface de sa traduction de l'*Enéide*, prie Skelton de reviser et de corriger son livre. Ses traductions récentes des lettres de Cicéron et des œuvres de Diodore de Sicile, d'autres travaux encore, lui avaient conféré une grande autorité, et quand Henri VII, monarque avisé entre tous, chercha un précepteur pour le jeune duc d'York, le futur Henri VIII, son choix s'arrêta sur John Skelton.

Si l'on ouvre maintenant l'édition de Dyce, le premier poème qui s'offre aux regards est un « chant funèbre », « a dirge, » sur la mort d'Édouard IV. Cette œuvre est loin de manquer de grandeur : la versification n'en est point satisfaisante, l'on y retrouve les défauts de ses contemporains et de ses devanciers, mais on les remarque peut-être moins, saisi comme on l'est par la voix du monarque qui crie du fond de la tombe et trouve souvent des accents si poignants et si tragiques. Désarmé, terrassé à jamais par la mort, ce souverain, implacable pour ses ennemis, leur demande la paix et le pardon :

What auayleth it, frendes, to be my foo,
Sith I can not resyst, nor amend your complaining?

1. Cité par Dyce, *The Poetical Works of John Skelton*, I, p. li, n. 3. — Pour les détails biographiques, v. l'Introduction, p. v et suiv.

Qu'on le laisse dormir du sommeil de la terre : c'est la loi de nature. Il a vécu ; nul mortel n'a plus joui de la vie tant que Fortune en fit l'objet de ses faveurs :

She toke me by the hand and led me a daunce,
And with her sugred lyppes on me she smyled.

Ses coffres regorgeaient d'or extorqué à des sujets et qu'il voudrait maintenant pouvoir leur restituer... regrets superflus !... il est trop tard ! Il a du moins tiré parti de ces richesses pour fortifier la Tour, ceindre Londres de murailles, restaurer et embellir ses palais : Nottingham, Windsor, Eltham :

Yet at the last I went from them all.

Tout n'est que vanité dans le métier de roi : vanité, conquêtes et victoires ; vanité, richesses et pompe royale ; vanité, coursiers et palefrois piaffants ; vanité, les passe-temps, vaines illusions à jamais évanouies ! Et, comme s'il entendait soudain du fond de sa tombe les pleurs de sa reine inconsolable :

O lady Bes, longe for me may ye call !
For I am departed tyl domis day.

Oui, tout est bien fini, et il le proclame dans un vers qui eût frappé Shakespeare :

I haue played my pageyond, now am I past ¹.

En dépit de la versification, l'on sent que ce n'est point là l'œuvre du premier venu.

Mais Skelton est surtout connu par ses poèmes enjoués, satiriques ou burlesques, écrits en vers d'un mètre caractéristique et qu'on appelle d'ordinaire, en raison de l'usage fréquent qu'il en a fait, « Skeltonical metre » ou « Skeltonics ». C'est cette partie de son œuvre qui lui a valu la réputation d'être un « doggerel-rimer »². Il commença, croit-on, à se servir de ce mètre dans *Phyllyp Sparowe*, qui, comme on le sait, est la plainte d'une jeune fille pleurant son gentil moineau tombé victime des griffes de Gib, le chat :

Whan I remembre agayn
How mi Philyp was slayn,
Neuer halfe the payne
Was betwene you twayne,

1. *Poetical Works*, I, 1 et suiv.

2. *Hist. Eng. Prosody*, I, 241-245.

Pyramus and Thesbe,
 As than befell to me:
 I wept and I wayled,
 The tearys downe hayled;
 But nothyng it auayled
 To call Phylp agayne,
 Whom Gyb our cat hath slayne.

Plus loin, le vers devient encore plus court dans l'invective contre l'Envie, jalouse du bonheur des hommes :

With vȳsage wán,
 As swárte as tán;
 His bónes cráke,
 Léane as a ráke;
 His gúmme rusty
 Are fáll unlústy;
 Hys héрте witháll
 Bytter as gall;
 Etc., etc. ¹

Somme toute, le « Skeltonical metre » consiste en des vers courts de deux ou trois pieds, en général fortement cadencés à la manière d'un « nursery rhyme ». Ce vers a quelque chose d'amusant; il est, si l'on peut dire, de la taille du héros de l'élégie, dont il a aussi l'allure sautillante; le retour si fréquent de la rime et d'une même rime jusqu'à trois et quatre fois de suite, imite et rappelle le pialement de l'oiseau.

Skelton n'a pas inventé le « Skeltonical metre », et l'on en trouverait sans doute des exemples fort anciens, en particulier dans la poésie populaire. Le professeur Saintsbury écrit à ce sujet : « We have noticed, and shall notice, a certain growing tendency to internal rhyme : and this necessarily breaks up long verses in fact, if not always in appearance or overt practice. By a curious coincidence both the capital poems of the fifteenth century, the *Nutbrowne Mayde* and the great *Carol*, are or can be arranged in very short lines or line-kins ². » Mais il ne faut point oublier certain petit poème du xiv^e siècle, tiré du recueil des *Political Songs* de Wright, et dont le ton « picaresque » est des plus intéressants pour quiconque étudie l'œuvre de l'auteur d'*Elynour Rummyng* :

Of ribaudz y ryme
 Ant rede o mi rolle,

1. *Poetical Works*, I, 51 et 79.

2. *Hist. Eng. Prosody*, I, 242. V. encore 237, n. 1.

Of gedelynges, gromes,
 Of Colyn ant of Colle,
 Harlotes, hors-knaves,
 Bi pate ant by polle;
 To devel ich hem to-lyvre
 Ant take to tolle¹.

Ces vers si courts entrent encore dans la composition des strophes de certains Mystères du cycle d'York : le drame de *La Mort du Christ*, par exemple, est écrit en strophes de treize vers ; les huit premiers sont octosyllabiques, puis viennent successivement un vers de deux syllabes, trois de quatre ; enfin un dernier de huit. Voici un exemple des cinq derniers :

Allas !
 My lorde, my leyffe,
 With full grete greffe,
 Hyngis as a theffe,
 Allas ! he did neuer trespasse².

Et l'on trouvera des combinaisons du même genre dans le « pageant », si curieux au point de vue de sa versification, de *L'Apparition de la Vierge à Thomas*.

Les moralités sont assez riches en « Skeltonics » qui, comme on aura l'occasion de le voir à propos du « Doggerel » dans le drame, sont souvent réservés aux personnages comiques, grotesques ou malfaisants : *The Castell of Perseverance*, composé vers 1425, c'est-à-dire plus de trente ans avant la date présumée de la naissance de Skelton, en fournit un exemple des plus typiques. *Mundus* vient de séduire *Humanum Genus* et de le détacher de *Bonus Angelus* : il promet monts et merveilles à sa dupe et s'engage à satisfaire tous ses désirs, toutes ses fantaisies :

Lykyngel be-lyue
 late slothe hym swythe
 In robys ryve
 With ryche a-ray.
 Folye ! thou fonde,
 be strete and stronde,
 serue hym at honde
 bothe nyth and day.

Voluptas. trostyly,
 lord, redy,

1. *Hist. Eng. Prosody*, 128, n. 1.

2. *York Plays*, edited by L. Toulmin Smith, p. 363.

Je vous pry,
 Syr, I say.
 in lyckynge *and* lust
 he schal rust,
 tyl dethys dust
 do hym to day¹.

Ce sont là des quatrains dont les trois premiers vers riment entre eux, tandis que le quatrième rime avec la dernière ligne des autres strophes.

Skelton comprit tout le parti qu'il pouvait tirer de ce mètre alerte et délié, et il en obtient de charmants effets dans les rondeaux bien connus de sa *Garlande of Laurell*, en particulier celui qu'il dédie à « Maystres Margaret Hussey ». Mais ces vers vifs et agiles se prêtaient encore mieux à la satire, à la poésie burlesque, et convenaient à merveille à sa verve, tour à tour mordante et bouffonne. Il n'use pas de la strophe comme ses devanciers, s'en tient le plus souvent aux rimes plates, ou bien encore il écrit des laisses monorimes. Il est sans doute le premier à avoir fait usage de cette forme de vers dans des poèmes de longue haleine; nul avant lui n'en avait révélé, ni même deviné toutes les ressources. Elle est entre ses mains d'une souplesse étonnante et se plie à toutes ses fantaisies, à ses caprices et à ses lubies; il s'en sert soit comme d'une houssine dont il flagelle les abus ou ses ennemis, à petits coups drus et serrés, soit comme d'un burin pour graver, trait par trait, un portrait, une scène de comédie ou une caricature.

Skelton ne s'en tient pas uniquement dans un même poème à des vers de deux et de trois pieds : le nombre des syllabes varie de une à dix. Il se lance dans une tirade de vers de trois pieds qui se succèdent avec le rythme régulier et pressé d'un claquet de moulin, lorsque soudain il se produit un arrêt brusque, une sorte de soubresaut : c'est la cadence ou le vers qui change et la machine repart aussitôt de plus belle sur un rythme ou un mètre nouveau. Skelton s'amuse à sauter de

1. Early English Text Society. Extra Series, XCI. *The Macro Plays*, ed. by F. J. Furnivall and A. W. Pollard, p. 96. Ce texte diffère de celui donné dans les *English Miracle Plays* de M. Pollard; comme ils sont l'un et l'autre dus à la même transcription, il y a lieu de croire que le plus correct est celui des *Macro Plays*, publié en dernier lieu (1904).

l'un à l'autre comme pour déjouer, dépister, désorienter à plaisir son malheureux lecteur ou l'étonner par l'agilité de ses gambades :

Instéde of cóyne and món ny, ,	3 iambes, syl. -hypermétrique.
^ Sôme brýnge her a cón ny,	2 iambes, 1 trochée 1 ^{er} pied monosyllabique, syl. hyp.
And sôme a pót with hón ny,	3 iambes, syl. hyp.
^ Sôme a sált, and sôme a spóne,	4 iambes, 1 ^{er} pied mon.
^ Sôme theyr hóse, ^ sôme theyr shóne;	4 iambes, 1 ^{er} et 3 ^e pieds mon.
^ Sôme ^ rán a góod- ^ trót	4 iambes, 1 ^{er} , 2 ^e et 4 ^e pieds mon.
^ With a skél let ór a pót;	4 iambes, 1 ^{er} pied mon.
^ Sôme ^ fýll theyr pót ^ fúll	4 iambes, 1 ^{er} , 2 ^e et 4 ^e pieds mon.
Of góod ^ Lémst er wóll:	3 iambes, 2 ^e pied mon.
^ An hús wyfe of trúst,	2 anapestes, 1 ^{er} p. dissyllabique.
^ Whan shé is athrúst,	2 anap., 1 ^{er} pied dis.
^ Súche a wébbe can spýn,	3 iambes, 1 ^{er} pied mon.
^ Her thryft is full thýn.	2 anap., 1 ^{er} pied dis.
^ ^ Sôme go streyght thý der,	2 anap., 1 ^{er} pied monosyl. hyp.
Be it slá ty or slý der;	2 anap., syl. hyp.
^ They hólde the hye wáye,	2 anap., 1 ^{er} pied dis.
They care nót what meý sáy,	2 anap.
ou :	
They care not what men say,	iambe, trochée, iambe.
^ Be thát as be máye;	2 anap., 1 ^{er} pied dissyllabique.
Some, lothe to bé espýde,	Spondée, 2 iambes.
Start in át the back syde,	Spondée, trochée, spondée.
Öuer the hédge and pále,	Trochée et 2 iambes
And áll for the good ále ¹ .	2 iambes, 1 pyrrhique ou trochée.

Ces changements brusques dans la mesure et le rythme déroutent à première vue ou à une première lecture; l'on est parfois forcé de déchiffrer le passage comme s'il s'agissait d'un morceau de musique, pour être sûr de ne pas rompre ou fausser la cadence.

1. *Poetical Works*, I, 103.

Celle-ci apparaît d'ailleurs bien vite et s'accuse fortement, entraînant tout sur son passage. On ne peut pas s'y soustraire; malgré soi, on la marque de la voix ou du geste, on finit par ne plus lire, on scande; c'est en vain qu'on essaie de varier, d'atténuer ce rythme chantant, de le briser par le débit, il reprend le dessus; à vrai dire il n'y a guère là que du rythme.

Faut-il ne voir dans ces « sautes » du vers et de la cadence que des caprices, des sortes d'accès de cette Folie dont Erasme, quelques années auparavant, avait fait l'éloge dans son *Moriæ Encomium*? L'on s'aperçoit souvent que: « Though this be madness, yet there is method in't. » Le vers change par exemple pour mettre un mot en vedette, un « si » ou un « mais » que l'on détacherait, en parlant, du reste de la phrase, qu'on soulignerait d'un geste, parce que tout le sens de cette phrase en dépend :

Than wyll age haue a corage
To come to court agayne.

But

Helas, sage ouerage
So madly decayes,
That age for dottage
Is reconed now adayes ¹.

Ailleurs, le vers s'allonge un instant par déférence ironique envers un personnage important, l'ennemi mortel du poète, le cardinal Wolsey :

Who lyst to enquire
In the registry
Of my Lorde of Cantorbury ²,

et le vers reprend comme auparavant.

Ou bien encore c'est une invective, une exclamation de mépris qui fait le vers. Un rimailleur écossais, Dundas, a osé traiter les Anglais de chiens; la colère de Skelton éclate aussitôt en une furieuse diatribe où les injures se succèdent et se précipitent avec la vitesse et la force des eaux d'un torrent grossi par les pluies d'orage :

But thou lakest might,
Dundas, dronken and drowsy,
Skabed, scuruy, and lowsy,

1. *Poetical Works*, II. 27, 28.

2. *Id.*, 61.

Dundas,
That dronke asse,
Etc., etc. ¹.

« Dundas ! » le mot dit tout, à lui seul il est un vers.

Ailleurs, autant d'invectives, autant de vers qui se suivent comme des coups de cravache courts, cinglants et d'autant plus cruels qu'ils exposent au ridicule sans être ni assez forts ni assez dangereux pour exciter, en faveur de la victime, l'indignation ou la pitié du public. Les héros d'Homère excellaient dans l'art de l'invective et se défiaient bruyamment avant d'en venir aux mains ; pour Skelton, c'est l'insulte qui constitue le combat ; il s'en donne à cœur joie, s'égosille, s'époumone, et ne s'arrête qu'à bout de souffle et de forces. Les « roarers » du règne de Jacques I^{er} n'auront ni plus d'audace ni plus de verve.

A l'aide de ces petits vers, Skelton procède de la même manière dans ses descriptions. Chacun d'eux renferme une ou deux épithètes et ajoute au tableau ; ainsi, de touche en touche, de trait en trait, Skelton arrive à évoquer une image ou une scène d'un réalisme extraordinaire. Je pense en ce moment à la fameuse ballade d'*Elynour Rummynge*, œuvre unique en son genre, épopée de la lie de la populace la plus hideuse, et qui fait songer tour à tour à Villon, à Rabelais et à certains épisodes de *Bartholomew Fair*². Elynour Rummynge est une vieille et repoussante cabaretière. Le jour où elle brasse la bière, c'est une poussée folle vers le bouge pour engloutir quelques rasades du frais breuvage. Toutes les commères s'y ruent, flétries, édentées, échevelées, dépenaillées, nu-pieds, vociférant, se bousculant, apportant l'une son dernier sou, l'autre une casserole, qui un berceau, qui son anneau de mariage, qui la casquette du mari, et toutes de s'attabler, de boire, de caqueter, de chanter et de se chamailler comme diables d'enfer ! Tout cela est représenté tellement au vif, avec une verve et une cadence si entraînantes qu'on n'y résiste point : l'on suit le poète dans l'abjecte taverne, au beau milieu des mégères crasseuses et puantes. Or, ces petits

1. *Poetical Works*, I, 194.

2. *Id.*, I, 95-115.

vers courts et sautillants contribuent dans une grande mesure à donner au récit son mouvement et sa vie.

L'on relèvera dans ses descriptions certains procédés dont il use fréquemment : il a une prédilection marquée pour les longues énumérations à la manière de Rabelais et les séries de vers commençant toutes par le même mot. Il lui arrive également de répéter une même rime à satiété : on trouve dans *Why come ye nat to Courte* des laisses de douze vers monorimes.

Il faut aussi tenir compte, dans la poésie burlesque de Skelton, de l'effet produit par le vocabulaire : il est très particulier et concourt à produire une impression d'étrangeté et de bizarrerie. Les sujets comportent déjà un choix de mots quelque peu spécial ; mais le poète recherche aussi les termes les plus pittoresques, les plus ronflants ou les plus baroques, au point que son langage n'est souvent qu'un jargon burlesque qui rappelle les pires extravagances de Villon ou de Rabelais. Skelton déforme, estropie certains mots ; il en invente de toutes pièces et des plus tintamarresques ; il multiplie les allitérations et parvient ainsi à produire des cacophonies assourdissantes :

But, syr, among all
That sat in that hall,
There was a pryckemedenty,
Sat lyke a seynty,
And began to paynty,
As thoughe she would faynty.

Wyth, Hey, troly, loly, lo, whip here, Jak,
Alumbek sodyldym syllorym ben !

Your wynde schakyn shankkes, your longe lothy legges,
Crokyd as a camoke, and as a kowe calfes.
Etc., etc.¹

Et comme cela ne suffit pas à Skelton, il sème ses vers de bribes de latin, de français, d'espagnol et d'autres langues encore. Warton s'est demandé s'il n'avait pas eu connaissance des poèmes macaroniques de Folengo et d'Antonius Arena ; mais Skelton comptait des devanciers en Angleterre, qui avaient farci leurs vers burlesques de bribes de mauvais latin ou de français, et même composé des strophes entières en latin

1. *Poetical Works*, I, 113, 15, 117.

de cuisine qu'ils avaient orné de rimes et rehaussé d'allitérations. C'est ce langage que parle le Pilate des *Towneley Plays*; dans les Mystères du cycle d'York, il s'était contenté de débiter des vers aux allitérations ronflantes; mais maintenant il déblatère dans un jargon inconnu et nouveau qui n'est pas celui de la populace qui l'écoute et qui, à coup sûr, ne fut jamais le sien :

(1)

Cernite qui statis | *quod* mire sim *probitatis*,
 Hec cognoscatis | vos cedam ni taceatis,
 Cuncti discatis | quasi sistam vir deitatis
 Et maiestatis | michi fando ne neceatis,
 hoc modo mando;
 Neue loquaces,
 Siue dicaces,
 poscite paces,
 Dum fero fando.

(11)

Stynt, I say ! gyf men place | *quia sum dominus dominorum* !
 he that agans me says | *rapietur lux oculorum*;
 Therfor gyf ye me space | *ne tendam vim brachiorum*,
 And then get ye no grace | *contestor Iura polorum*,
 Caueatis;
 Rewle I the Iure,
 Maxime pure,
 Towne quoque rure,
 Me paueatis¹.

Dans la strophe suivante, le latin se trouve au début du vers et l'anglais à la fin. Skelton n'avait donc pas eu loin à aller pour s'initier à la poésie macaronique; il lui avait suffi de se trouver, un jour de fête, à quelque carrefour où se jouait le vieux « pageant »; seulement, sa « macédoine » a sur celle de ses devanciers l'avantage d'être composée d'ingrédients de tous pays: *Speke, Parrot* est une véritable Tour de Babel².

Tels sont les principaux éléments de la poésie burlesque de Skelton: il en a emprunté certains à d'obscurs devanciers, les a perfectionnés, en a tiré des effets curieux, et, en les joignant à d'autres, il est parvenu à produire un ensemble des plus caractéristiques et vraiment original. C'est ce qui explique

1. Early English Text Society. Extra Series LXXI. *The Towneley Plays*, ed. by G. England and A. W. Pollard, p. 279.

2. *Poetical Works*, II, 1-25.

comment ses poèmes satiriques ou burlesques ont en quelque sorte rejeté dans l'ombre le reste de son œuvre. Leur nouveauté saute tout de suite aux yeux du lecteur; ils amusent les uns, scandalisent les autres; mais on ne peut les passer sous silence. Il est impossible aux critiques les plus hostiles, malgré leur attitude dédaigneuse ou inintelligente, de rayer son nom de la liste des poètes anglais. A qui le comparer? Il fait par moments songer à Villon, à Rabelais, à Scarron, mais n'offre avec chacun d'eux qu'une ressemblance passagère. Ses extravagances rappellent les pires excentricités de Sterne; auprès de lui, Scarron paraît presque compassé avec ses poèmes en vers de huit syllabes réguliers et uniformes. Combien la ballade d'*Elynour Rummyng*e perdrait à être écrite dans ce mètre! Le burlesque de Chaucer est plein de dignité au prix de celui de son successeur. Tandis que le sel de la parodie de *Sir Thopas* consiste en grande partie dans la monotonie de la forme, la « vis comica » des poèmes de Skelton réside dans tout ce qu'ils ont d'imprévu, d'audacieux et d'extravagant. Ces petits vers sautillants, qui changent de cadence et d'iambiques deviennent tout à coup anapestiques ou *vice versa*, qui s'allongent ou s'abrègent sans que l'on sache toujours pourquoi, ces énumérations interminables, ces longues laisses monorimes, ces vers farcis de mots estropiés ou forgés pour l'occasion, hérissés d'allitérations cacophoniques, constituent les « mere wild gambades of doggerel » que le professeur Saintsbury attribue à Skelton.

Comme celui de Chaucer, le « Doggerel » de Skelton est voulu : le poète sait très bien ce qu'il fait et ce qu'il veut faire; il s'est rendu compte des difficultés de ses devanciers et de ses contemporains, du mal qu'il éprouvait lui-même à écrire des vers de cinq ou six pieds qui ne fussent ni boiteux, ni traînants, et il emploie de préférence les mètres courts, il les manie sans peine, il s'en amuse, il jongle, sans se faire illusion et sachant fort bien ce que vaut son œuvre :

..... Pœan sua plectra sonando
Materiam risus cantabit carmine rauco¹,

dit-il, en parlant d'*Elynour Rummyng*e.

1. *Poetical Works*, I, 115.

For though my ryme be ragged,
 Tattered and iagged,
 Rudely rayne beaten,
 Rusty and moughte eaten,
 If ye take well therwith,
 It hath in it some pyth ¹.

Sous les « folastreries » de la forme, le poète cache « une drogue... bien d'autre valeur »; il entend, lui aussi, que son lecteur rompe l'os pour « sugger la substantifique mouelle »; et, comme s'il prévoyait que ces « folastreries » le feraient prendre pour un fou et lui vaudraient bientôt le mépris des honnêtes gens, il a cru bon de les avertir què :

To make suche trifels it asketh sum konnyng ².

Après les pâles successeurs de Chaucer, l'originalité de Skelton semble d'autant plus frappante. Sa poésie bouffonne est une sorte de protestation, de réaction contre le « dulness » de Lydgate et d'Hoccleve; elle en est peut-être la conséquence nécessaire. Quoi qu'il en soit, ce dont on ne saurait douter, c'est qu'elle précipite et achève la décadence de la poésie post-chaucérienne. Des rimailleurs auraient peut-être continué à délayer ou à plagier l'œuvre du grand poète; Skelton abrège l'agonie de cette poésie et lui porte le coup de grâce.

III

Une réaction contre les incorrections et les excentricités du « Doggerel » était inévitable. Skelton mourut en 1529; l'année suivante, Ascham entra au collège de Saint-Jean, à Cambridge. « St John's » était alors dans toute sa gloire et possédait, à lui seul, « soch a companie of fellowes and scholars... as can scarce be found now in some whole vniversitie ³. » Medcalfe, Cheke et Watson sont les maîtres dont Ascham semble avoir gardé le meilleur souvenir. Les deux derniers l'avaient initié aux classiques grecs et latins; aux plus beaux

1. *Poetical Works*, I, 313.

2. *Id.*, I, 411.

3. Ascham, *The Scholemaster* (éd. W. A. Wright), p. 280. — Nash, *Preface to Greene's Menaphon* (Gregory Smith, *Elizabethan Critical Essays*, I, 313).

jours de l'humanisme en Angleterre, ils ne pouvaient manquer d'avoir aux yeux du jeune étudiant un prestige tout particulier. Ascham les mentionne dans le *Scholemaster* avec respect et reconnaissance, il invoque leur autorité, rapporte leurs conversations, en particulier leurs entretiens sur la poésie anglaise ¹.

Passionnés pour les chefs-d'œuvre antiques, que devaient-ils penser des piètres productions de la poésie nationale? Ce contraste pouvait-il manquer de les frapper et de les préoccuper? Leur culte pour les poèmes des Grecs et des Latins leur avait donné une idée très haute de la poésie : ils estimaient qu'un auteur doit avoir le plus grand soin de la perfection; même ils prêchaient d'exemple: Watson, en particulier, refusait de publier sa tragédie latine d'*Absalon*, « and that onelie, écrit Ascham, bicause, *in locis paribus*, *Anapestus* is twise or thrise vsed in stede of *Iambus*.² » Que pouvaient penser des juges aussi sévères de la déplorable versification des drames en langue vulgaire dont il va bientôt être question, et de l'ignorance ou de la négligence des rimailleurs de l'époque?

Wyat, Surrey et les autres poètes de cour qui, comprenant qu'une veine poétique achevait de s'épuiser, s'efforçaient d'enrichir la poésie anglaise de nouvelles sources d'inspiration, de nouveaux cadres, de nouvelles formes métriques, n'avaient sans doute composé à cette date qu'un petit nombre de leurs œuvres; en tout cas elles ne devaient être publiées dans le fameux recueil de Tottel qu'en 1557.

Pour les humanistes de Cambridge, le salut ne pouvait être que dans les classiques: c'étaient les modèles qu'il fallait étudier et imiter. L'adoption de la métrique basée sur la quantité leur apparaissait comme l'unique remède. La poésie vulgaire, affublée de rimes inventées par les Goths et les Huns, n'avait-elle pas fait ses preuves? La poésie latine ne s'était

1. Ascham mentionne ces conversations à diverses reprises, p. 284, 289, et fait remonter à cette époque la réaction contre le vers rimé; v. p. 290 : « This mislyking of Ryming, beginneth not now [ante 1568] of any newfangle singularity, but hath bene long misliked of many, and that of men, of greatest learnyng, and deepest iudgement. »

2. *Id.*, 284.

trouvée capable de produire des chefs-d'œuvre que du jour où elle s'était soumise aux règles de la prosodie grecque; il fallait donc suivre l'exemple des Latins¹. Était-ce possible? Ascham et ses maîtres n'en doutaient point et l'un d'eux, Watson, avait traduit en hexamètres anglais un distique d'Homère que son disciple cite avec la plus vive admiration². Ce qui perdait la poésie vulgaire, c'était sa facilité; il suffisait de compter quatorze syllabes, de trouver tant bien que mal une rime. Elle était devenue la proie des ignorants et des paresseux et, dans ces conditions, il ne pouvait être question de perfection. Les poètes grecs et latins aimaient mieux plaire à un seul homme de goût que de satisfaire les caprices du vulgaire. Pour Ascham, les Anglais ne devaient point songer à écrire avant de se sentir maîtres des règles de leur art et décidés à observer la quantité exacte de chaque pied et de chaque syllabe, ce que seuls les lettrés seraient capables de faire³. Ainsi Ascham prétendait arracher la poésie à la foule; il la considérait comme un trésor auquel seule avait droit une élite intellectuelle, c'est-à-dire ceux qui, comme lui, s'étaient élevés au-dessus du « profanum vulgus » par l'étude des grands maîtres de l'antiquité classique.

La versification de la plupart des œuvres poétiques parues entre l'époque où Ascham conversait avec ses maîtres et la publication du *Scholemaster*, ou même pendant les années qui suivent, semble faite pour confirmer les appréhensions et les opinions des partisans de la métrique classique. Et si, par exception, quelques auteurs s'imposent à l'admiration des réformateurs, ceux-ci, loin de les considérer comme un obstacle à leurs projets, affirment qu'ils marquent une limite qu'on ne saurait dépasser, et regrettent qu'ils n'aient pas eu recours à la prosodie antique qui eût élevé leurs œuvres jusqu'à la perfection⁴.

Mais, encore une fois, ce sont là des exceptions, et cette époque est une période de tâtonnements. Un groupe de traducteurs fait passer en langue anglaise les modèles

1. Ascham, p. 289 et suiv.

2. *Id.*, 225.

3. *Id.*, 290.

4. *Id.*, 289.

antiques; certains, comme Phaer et Golding, se servent du long vers de sept pieds; Jasper Heywood travestit Sénèque en vers de ballades! Le mètre favori se compose de vers de sept pieds alternant avec des alexandrins: c'est le « Poulter's measure » avec sa fastidieuse cadence¹! A la suite de la publication de deux éditions de *Piers the Plowman*, en 1550 et 1560², l'allitération reparait dans les poèmes de Thomas Churchyard et deux recueils, *The Paradise of Dainty Devices* (1576), composé en majeure partie par R. Edwardes, et *The Gorgeous Gallery of Gallant Inventions* (1578), dont le titre est déjà très significatif³. On s'imagine sans trop de peine l'effet produit sur les adversaires de la versification vulgaire par ce nouvel ornement s'ajoutant au « Poulter's measure », au « Ballad metre » ou aux vers de sept pieds, déjà en eux-mêmes suffisamment déplaisants. L'indignation des réformateurs devait être encore plus vive en lisant la plupart des comédies et pièces du temps dont la forme paraît avoir été beaucoup plus négligée que celle de la poésie proprement dite. Il n'y avait guère au-dessous de la versification du drame que des lignes informes, sans rythme ni mesure, dont parle Jacques VI, dans ses *Reulis and Cautelis* (1584), et auxquels il donne le nom de « Tumbling verse »⁴.

Gascoigne déplore la pauvreté de la versification, dans son petit traité de 1575; il fait observer comment jadis Chaucer, à l'exemple des Latins, ne craignait point de substituer un pied de trois syllabes à un de deux, sans nuire pour cela à la cadence; mais l'on n'emploie désormais qu'un seul pied, l'iambe, « wherby, conclut-il, our Poemes may iustly be called Rithmes, and cannot by any right challenge the name of a Verse »⁵. Il recommande néanmoins l'emploi exclusif de l'iambe, comme le fait Jacques VI après lui, et il en résulte nécessairement une versification d'une pitoyable monotonie; mais, mieux valait sans doute un rythme d'une régularité

1. Gascoigne, *Certayne Notes of Instruction* (ed. Arber), p. 33 et 39. — Webbe, *A Discourse of English Poetrie* (ed. Arber), p. 62. — *Hist. Eng. Prosody*, I, 310, etc.

2. Skeat, *Piers the Plowman*, II, p. lxxii et suiv.

3. Courthope, *Hist. Eng. Poetry*, II, ch. vi.

4. G. Smith, *Eliz. Crit. Essays*, I, 218, 219, 223, 407. — Schipper, *Grundriss*, p. 79.

5. *Notes* (éd. Arber), p. 34.

mécanique que le désordre complet : c'était se dégager du chaos et faire un premier pas vers le rétablissement de l'ordre.

L'avenir de la poésie anglaise était donc bien sombre. Pour comble de malheur, ceux qui, par leur talent, pouvaient la relever et la sauver, paraissaient gagnés aux projets d'Ascham et de « Saint John's ». Pendant les années 1579-1580, au lendemain de la publication du *Shepheards Calender*, Spenser, Sidney et Dyer forment leur fameux Aréopage pour imposer silence aux « balde Rymers »¹. Un certain Drant, ancien étudiant de « Saint John's », qui a adopté et sans doute élaboré les doctrines d'Ascham et de ses maîtres, rédige des règles que Spenser et Sidney s'efforcent d'appliquer. Gabriel Harvey, alors à Trinity College, Cambridge, travaille de son côté à cette même réforme et engage avec Spenser une correspondance dont certaines lettres ont été publiées². Les deux amis diffèrent sur les réformes à faire, mais s'accordent à dédaigner la poésie anglaise. Spenser déclare qu'il prend plus de plaisir à écrire en « vers » qu'en « rimes », et tous ses partisans établissent la même distinction déjà faite par Gascoigne. Tous discutent les règles et, joignant la pratique à la théorie, s'efforcent de composer des pièces en mètres antiques. Harvey considère que ces exemples contribueront « mille fois plus » que les exhortations d'Ascham, au succès de leur « new famous enterprise for the Exchanging of Barbarous and Balductum Rymes with Artificial Verses, the one being in manner of pure and fine Goulde, the other but counterfet and base ylfauoured Copper »³.

Aux premières tentatives des membres de l'Aréopage et de Harvey, succède la fameuse traduction de Virgile par Stanyhurst qui, pour exécuter les volontés d'Ascham exprimées dans son « golden pamphlet » du *Scholemaster*, publie les quatre premiers livres de l'*Enéide* en hexamètres anglais.

1. Le professeur Saintsbury, dans son étude de la versification du *Shepheards Calender* (*Hist. of Eng. Prosody*, I, 337, 353) insiste sur l'emploi de certains mètres par Spenser, que les critiques considérèrent comme étant du « Doggerel ». Ces faits ne servant ni à modifier ni à préciser notre définition; nous nous bornons à les signaler, en renvoyant aux pages du professeur Saintsbury.

2. G. Smith, I, 87 et suiv.

3. *Id.*, 101.

Puis ce sont diverses tentatives de W. Webbe, qui avait lui aussi passé par « Saint John's », les essais de Sidney publiés dans l'*Arcadie*, l'*Amintas* d'A. Fraunce « Fellow » de « Saint John's », un poème d'un disciple anonyme de Stanyhurst, *The Firste Booke of the Preservation of King Henry VII*, en hexamètres et pentamètres; enfin les exemples insérés par Campion dans ses *Observations in the Art of English Poesie* (1602).

Quelles que soient les divergences entre les différentes règles que s'imposent ces divers réformateurs, ils sont tous d'accord pour déplorer la quantité des recueils et des brochures publiés par la foule des rimailleurs¹. Comme Ascham, ils trouvent cette versification par trop élémentaire, par trop facile. Le premier venu peut y passer maître; elle est, comme l'écrit Webbe, « within compasse of euery base witt ». C'est à qui en dira le plus de mal. Pour Stanyhurst, cette poésie-là n'est guère que du « Doggerel » : « Thee ods beetweene *verses* and *rythme*, écrit-il dans sa préface, is verye great. For in thee one euerye *foote*, euerye *word*, euerye *syllable*, yet euerye *letter* is too bee obserued : in thee oother thee last *woord* is onlye to bee heeded : As is very liuelye exprest by thee *lawyer* in empaneling a iurye.

Johannes Doa :
Richardus Roa :

Iohannes Den :
Willielmus Fen :

Johannes Hye :
Thomas Pye :

.

Happlye such curious *makers*, as your lordship [the Lord Baron of Dvnsanye]... wyl accompt this but *rythme dogrel* : but wee may suite yt wyth a more ciuil woord, by terming yt, *rythme peale meale*, yt rowles so roundlye in thee hyrer his eares². » Le disciple inconnu de Stanyhurst renchérit sur son maître : « les vers anglais, écrit-il, ne sont que des lignes de prose avec une rime au bout, » « lines of prose, with a rythme in the end³. » La facilité de la versification, ajoutera Webbe, a causé la médiocrité de la poésie, au grand détriment des vrais poètes qui, perdus dans la masse, n'ont pu être appréciés à leur juste valeur. Si l'Angleterre, dira-t-il encore,

1. Webbe, p. 17. — Campion, *Observations* (Greg. Smith, II, 330) : « the facilitie and popularitie of Rime creates as many Poets as a hot sommer flies. »

2. *Thee First Foure Bookes of Virgil his Æneis* (ed. Arber), p. 8, 9.

3. *Id.*, Introd., p. xx.

n'a ni *Iliade* ni *Enéide*, c'est qu'elle n'a point de métrique convenable¹. «I [have] studyed, écrira à son tour Campion, to induce a true forme of versefying into our language: for the vulgar and vnarteficiall custome of riming hath, I know, deter'd many excellent wits from the exercise of English poesy². » Et ce poète charmant ne craignait pas de s'exprimer de la sorte douze ans après la publication de la *Faery Queene*, au lendemain des représentations de *Julius Cæsar*, l'année même de l'apparition d'*Hamlet*.

Ainsi le « Doggerel » avait jeté un tel discrédit sur la poésie et la versification nationales que les hommes les plus instruits de l'Angleterre songeaient à l'abolir pour la remplacer par une prosodie plus artificielle, et, chose plus étonnante encore, il s'était rencontré des poètes, parmi les meilleurs et les plus grands, pour travailler au triomphe de cette réforme.

IV

La poésie dramatique participe naturellement à cette décadence du xv^e siècle et de la première moitié du xvi^e; le mal y paraît même plus grave que partout ailleurs. Il faut sans doute tenir compte, dans certains cas, des erreurs typographiques de l'imprimerie encore à ses débuts, de la publication des pièces à l'insu peut-être des auteurs et d'après des copies plus ou moins incorrectes, ainsi que de bien d'autres circonstances atténuantes; mais, quelles qu'en soient les causes, le désordre et la confusion qui règnent dans la poésie dramatique sont des plus choquants. A première vue, c'est le chaos; mais, en y regardant de plus près, l'on discerne un courant, un mouvement que l'on pourrait résumer ainsi: de la strophe au vers dramatique en passant par le « Doggerel ».

Les Mystères, en particulier ceux du cycle d'York, sont rédigés en strophes des plus diverses qui changent d'une pièce à l'autre et dans un même drame. Le vers, souvent de quatre pieds, s'abrège, s'allonge, varie selon les circon-

1. Webbe, p. 36, 37, 67; 45, 46.

2. *Observations* (G. Smith, II, 327).

stances. La confusion est le danger d'une si grande variété. Peu à peu, à force de changer, les strophes s'entremêlent, et il en résulte parfois un affreux désordre. Certains auteurs abandonnent les strophes, tous cherchent de plus en plus à s'en affranchir. On assiste alors à des essais généralement malheureux, mais qui semblent tous tendre vers l'adoption d'un mètre plus long, vers de cinq pieds, alexandrins, vers de sept et même de huit pieds, avec de-ci de-là des retours à la strophe, et nombre de vers si informes qu'on ne sait comment les classer faute de pouvoir les scander. Enfin, le vers de cinq pieds, en particulier sous sa forme non rimée, finit par l'emporter après une lutte assez longue.

Dans les Mystères, la strophe ou le mètre, et parfois les deux, changent selon les personnages; il semble même dans telle moralité que la stance et le vers soient adaptés au caractère de celui qui parle. Négligé par les uns, employé tant bien que mal par les autres, ce procédé devient peu à peu une des traditions du théâtre. Les rôles comiques, en particulier, se distinguent soit par un mètre plus court, soit par leurs vers boiteux et raboteux qui rehaussent l'effet grotesque des paroles. Shakespeare lui-même s'est conformé à cette tradition dans ses premières pièces, et s'est amusé à les semer de vers qui ont scandalisé et mis au désespoir certains de ses plus fervents admirateurs.

Les quarante-huit Mystères du cycle d'York sont divisés en strophes, à l'exception de quelques pièces où reparaît la vieille versification allitérative. Ces stances sont des plus variées et l'on n'en compte pas moins de vingt-deux. La plus employée se compose de douze vers; huit d'entre eux ont quatre pieds, les derniers n'en comptent que trois; soit : 44444443333; les rimes sont croisées et changent avec le quatrain final *abababedcd*. Cette forme se retrouve dans une dizaine de pièces. Puis c'est une strophe de huit vers de quatre pieds à rimes croisées: rien de plus simple, et, n'était la division en stances indiquée dans les manuscrits, on pourrait considérer ces pièces comme écrites en vers de quatre pieds à rimes croisées. Voici maintenant une strophe

des plus curieuses, célèbre par l'emploi qu'en a fait le poète écossais Burns. Elle est très courte et se compose de six vers, trois de quatre pieds, un de deux, un de quatre, enfin un de deux, soit : 444242; les vers de quatre pieds ont tous la même rime, ceux de deux en ont une autre : *aaabab*. Cette strophe, en raison de son allure vive et légère, peut paraître étrange et déplacée dans des drames aussi poignants ou aussi solennels que *L'Expulsion d'Adam et d'Eve du jardin d'Eden* ou *La Résurrection du Christ*; cependant le poète en tire des effets assez heureux : les deux petits vers se prêtent assez bien à la mise en valeur d'un mot important ou à un cri de douleur; ils rompent la monotonie des vers de quatre pieds, ils ont quelque chose d'imprévu, quoique, à la longue, l'effet perde son charme. Un certain nombre de strophes dérivent les unes des autres, sont des variétés d'une même espèce. Plusieurs pièces, par exemple, sont rédigées en stances qui ne se distinguent de la précédente que par l'addition d'un vers de quatre pieds; il est vrai que l'agencement des rimes est tout différent : les quatre premiers vers de quatre pieds forment un quatrain à rimes croisées, les deux vers de deux pieds riment ensemble, et le vers de quatre pieds qui les sépare, étant de la même mesure que le quatrain, prend la seconde rime de celui-ci, celle qu'il aurait eue si le vers précédent, au lieu de deux pieds, en avait compté quatre : 4444242; *ababcbc*. L'on trouve encore une combinaison très voisine de la précédente et qui ne s'en distingue que parce que le dernier vers, au lieu d'avoir deux pieds, en compte quatre : 4444244; la disposition des rimes reste la même.

La strophe change parfois dans le courant de la pièce : dans *L'Apparition des anges aux bergers*, chacun des trois pasteurs récite une strophe de douze vers (44444443333, *ababababbcbc*); mais au moment où les anges se montrent dans le ciel, l'émotion des pasteurs est si vive que leur surprise et leur joie éclatent en des strophes d'un mouvement moins régulier et plus rapide : ce sont les deux dérivés de la strophe de Burns. Ces strophes sont brisées par le dialogue et réparties entre les bergers de la manière la plus inégale et la plus

vivante¹. A l'émotion succèdent le calme et le recueillement; les pasteurs se dirigent vers Bethléem, se prosternent devant l'Enfant-Dieu, et l'on revient aux stances plus longues et plus imposantes du début. La strophe change également avec l'entrée en scène de personnes nouvelles: le Mystère des *Tribulations de Joseph* s'ouvre par un long monologue de Joseph en stances de dix vers (4444333333 *ababccbccb*). Il rentre ensuite au foyer et s'entretient avec les compagnes ou les servantes de la Vierge, puis avec Marie elle-même; le poète emploie alors une strophe de onze vers (44442443333, *ababcbcdcdc*). Joseph ayant recueilli les témoignages des jeunes filles, la scène se continue et s'achève avec la stance employée au début de la pièce². Le Mystère de *L'Entrevue de Jésus et de ses disciples à Emmaüs* est écrit en strophes de huit vers qui se succèdent très régulièrement jusqu'au moment de la disparition du Maître; elles font alors subitement place à des quatrains à rimes croisées³. Ces changements dans le mètre sont intéressants; mais ils ne sont pas encore très fréquents et n'ont pas encore à beaucoup près l'importance qu'ils prendront plus tard.

La vieille poésie allitérative se trouve employée pour donner une impression de force. Elle est réservée au Tout-Puissant lorsqu'il tire l'Univers du néant, aux grands de la terre, Hérode et Pilate, dont l'orgueil et la jactance éclatent en ces vers ronflants dont ils « ont plein la bouche ». Le vers, si l'on se place au point de vue de la métrique nouvelle⁴, est souvent impossible à scander, il a cependant une tendance bien marquée à se résoudre en anapestes, et, à côté de vers d'une cadence des plus vagues, il s'en trouve d'autres dont le rythme est des plus nets :

I am grácyus and gréte, god withóutyn bégynnyng,
 I am máker vnmáde, all mighte es in mé,
 I am fórmaste and fýrste, als I býd sall it bé⁵.

1. *York Plays*, p. 118 et suiv.

2. *Id.*, 102 et suiv.

3. *Id.*, 426 et suiv.

4. Schipper montre comment bon nombre de ces vers sont conformes à certains types de la versification anglo-saxonne. *Grundriss*, p. 1-107.

5. *York Plays*, 1.

On en rencontrera de-ci de-là dans le langage des deux potentats, les uns manqués, les autres au contraire parfaitement cadencés. Ces vestiges de poésie allitérative sont toujours rimés et appartiennent même à des strophes dont certains vers sont d'un mètre connu et bien différent : dans la première pièce, par exemple, les stances sont de huit vers, les quatre premiers allitératifs et anapestiques, les quatre autres, octosyllabiques.

Il résulte de ce coup d'œil jeté sur les Mystères du cycle le plus ancien qu'il n'y avait pas à proprement parler de vers dramatique ; tandis qu'on avait adopté pour certains genres une forme particulière, (la « rime couée » pour les romans de chevalerie) le drame se servait tantôt d'une strophe, tantôt d'une autre. Cette multiplicité n'était pas sans danger : elle pouvait être une cause de confusion, surtout quand dans la même pièce se trouvaient employées diverses strophes ou diverses formes de vers. Ces confusions se sont produites dans un certain groupe de pièces, sans que l'on puisse savoir pourquoi. Les Mystères, en effet, qui ont le plus souffert, sont ceux qui représentent la passion du Christ : Miss Toulmin Smith a dû renoncer à tirer certains passages au clair et s'est vue réduite à signaler les irrégularités et les points les plus obscurs. Ces pièces, dira-t-on peut-être, avaient subi des remaniements, et le scribe, auteur de la transcription qui nous reste, n'a pas su démêler ce texte surchargé de corrections et d'additions. C'est reculer la question au lieu de la résoudre ; pourquoi avait-on remanié ces pièces de préférence aux autres, et pourquoi des remaniements aussi maladroits ?

En ouvrant les *Towneley Plays*, l'on est tout de suite frappé de la beauté et de la grandeur de plusieurs des pièces. Ce cycle renferme sans doute les chefs-d'œuvre du drame religieux anglais du Moyen-Age. La vieille poésie allitérative en a presque complètement disparu ; l'on relève avec le plus vif intérêt de longues tirades, monologues et dialogues, en vers de quatre pieds à rimes plates ; mais quand on arrive aux pièces de la Passion, l'on retrouve la même confusion dans l'emploi des strophes qui changent sans raison appa-

rente. Il y a cependant moins de désordre peut-être que dans le cycle d'York; les stances ne s'enchevêtrent point les unes dans les autres, ne s'emmêlent pas au point de ne pouvoir être débrouillées; elles se succèdent sans qu'on puisse bien souvent s'expliquer cette variété. Le drame de *La Conspiration contre le Christ*¹ commence par un long monologue où Pilate impose silence à la foule, se vante de sa noblesse et de sa puissance, enfin se décide à sévir contre l'Imposteur qui agite la Judée. Le monologue est en strophes de neuf vers; les quatre premiers ont six pieds et des rimes intérieures, le cinquième ne compte qu'un pied, les quatre autres en ont trois. Les quatre premiers vers riment ensemble, le cinquième avec le dernier, les vers six, sept et huit, entre eux (666613333, *aaaabcccb*). Cela se continue pendant cinq strophes, mais la sixième ne compte plus que huit vers, il en manque un au tiercet de la fin (v. 6, 7, 8) et les quatre premiers vers ont plus de six pieds. Avec l'entrée en scène de Caïphe et d'Anne, le mètre change: ce sont des strophes de huit vers de quatre pieds à rimes croisées, et des quatrains en vers de trois et quatre pieds. Peut-être l'auteur a-t-il fait usage de deux strophes en même temps pour donner plus d'animation et de naturel au dialogue. Quoi qu'il en soit, il faut observer que les strophes n'alternent pas régulièrement et qu'au premier abord, le retour inopiné des quatrains trouble le lecteur et lui donne une impression de désordre. Le vers change encore une fois avec ce qui, dans une pièce moderne, serait une nouvelle scène: les préparatifs et la célébration du repas eucharistique. Le Christ et ses disciples s'expriment en vers octosyllabiques à rimes plates jusqu'au moment où Jésus, ayant lavé les pieds de Pierre, lui explique ce qu'il vient de faire. Le poète se sert alors de quatrains composés de vers de quatre et de trois pieds alternés à rimes croisées; mais le mètre est souvent irrégulier; le premier et le troisième vers n'ont parfois que trois pieds, de sorte que toute la strophe est écrite en vers de trois pieds, ou bien les deux premiers vers comptent trois pieds, les deux derniers quatre et ainsi de suite. La scène finie, on se trouve en face de Pilate. Ici,

1. *Towneley Plays*, 204-228.

les irrégularités redoublent. Les quatrains continuent mais sont moins réguliers, le soldat Malchus se sert d'une strophe de treize vers (4343434313343 *ababababdddc*). La tirade du second soldat se trouve répartie entre un quatrain (composé de deux vers de quatre pieds, semble-t-il, et de deux vers dont chacun est formé de quatre anapestes) et une strophe de neuf vers (554413333, *ababdddc*). Quand Malchus reprend la parole, il change l'ordre des rimes de la strophe (*ababababbcccb*). Pilate, comme le second soldat, a recours à un quatrain et à une strophe de neuf vers dont la structure diffère légèrement de la strophe à laquelle elle correspond. A la fin de la scène, au moment de l'arrestation de Jésus, les quatrains dominent; mais tandis que certains sont exclusivement composés de vers octosyllabiques, d'autres sont formés de vers de huit et de six syllabes alternés. Perdus au milieu de ces quatrains, se trouvent deux huitains qui semblent n'avoir d'autre raison d'être que de venir jeter le désordre et le désarroi; le premier vers de l'un d'eux achève une réponse du Christ commencée dans le quatrain précédent. En dépit de tout ce qui vient d'être dit, cette pièce, si embrouillée qu'en soit la versification, est bien simple quand on la compare aux Mystères de *La Flagellation*, du *Partage des Talents*, surtout de *La Crucifixion*. Les sommaires que M. Pollard a placés en tête de ces trois drames suffisent à donner une idée de leur complexité.

Les autres cycles et collections de pièces, *Coventry Plays*, *Chesler Plays*, etc., prêteraient à peu près aux mêmes observations; aussi bien la date assez récente des versions de certaines d'entre elles leur enlève une partie de leur intérêt.

Parmi les Moralités, *The Castell of Perseverance* est l'une des plus anciennes: elle remonte, pense-t-on, au premier quart du x^v^e siècle. On y retrouve la strophe; l'auteur en emploie même plusieurs, mais avec une intention bien marquée. Celle qui domine se compose de treize vers, les autres en comptent neuf ou quatre. En principe, le poète n'aime pas à briser une strophe de treize vers pour la répartir entre plusieurs personnages, et c'est peut-être une des raisons de la longueur de la pièce (3,650 vers). Lorsque le dialogue

s'anime, il a recours à la strophe de neuf vers, comme dans la scène où *Humanum Genus* se trouve aux prises avec *Bonus* et *Malus Angelus* qui se le disputent : H. G. 13+13+13+13— B. A. 13 — M. A. 9 — B. A. 13 — M. A. 13 — H. G. 9 — M. A. 9 — H. G. 9 — B. A. 9 — M. A. 9 — H. G. 9 — M. A. 9 — H. G. 9 — B. A. 9. Comme on le voit par cette sorte de schéma, la scène commence par un monologue de Genre Humain ; puis les deux anges entament la discussion, et, à mesure qu'elle devient plus vive, ils abandonnent la strophe de treize vers, trop longue et bonne pour un monologue où le personnage est supposé penser tout haut¹. Plus loin, les sept Péchés Capitaux, s'étant rendus maîtres de Genre Humain, le poussent à mal faire, et l'auteur, pour varier et donner plus de vie au dialogue, mêle aux stances de treize vers des quatrains qu'il divise régulièrement entre deux interlocuteurs². Cela ne l'empêchera point un peu plus loin de revenir de nouveau à la strophe de neuf vers dans l'entrevue de Genre Humain avec Confession³. On voit ici comment la variété est inséparable de l'ordre et de la symétrie.

Il n'y a guère de confusion que dans un passage, encore est-elle voulue ; elle a pour but de mieux marquer le désarroi et l'affolement des puissances du mal en apprenant que leur proie vient de leur échapper et s'est retranchée dans le château de Persévérance. *Malus Angelus* laisse éclater sa fureur dans deux strophes, l'une de neuf, l'autre de treize vers ; *Detraccio* court annoncer la nouvelle en une strophe de neuf vers, et, arrivé devant l'échafaud où trône Belial, il l'évoque en quatre petits vers chargés d'allitérations et bizarres comme une incantation magique. Belial se présente en deux vers de cinq pieds ; *Detraccio* expose les faits dans une tirade de treize vers, puis c'est une strophe de onze vers dont *Superbia* dit les deux premiers, Belial les neuf autres. La scène se poursuit ainsi pleine de bruit et de confusion : c'est un véritable pandémonium. (13 + 4 + 4 + 13 + 2 + 9 + 13 + 4 + 4 + 9 + 2 + 9). Cette confusion voulue est de

1. *Macro Plays*, p. 85-88.

2. *Id.*, p. 109 et suiv.

3. *Id.*, p. 117 et suiv.

courte durée et cesse dès que les personnages et la scène changent : l'on voit alors reparaître la strophe de treize vers à l'allure digne et grave¹.

Le caractère de la strophe se modifie selon la nature du personnage qui parle : dans la bouche d'un démon ou d'un vice, elle se hérisse d'allitérations, le vers en est plus rude et plus difficile à scander ; au contraire il est plus coulant et plus harmonieux s'il est débité par *Bonus Angelus* ou l'une des vertus. Cette tendance à adapter le vers au caractère du personnage se manifeste plus clairement encore dans la scène où *Mundus* enjoint à *Voluptas* et à *Stultitia* de divertir *Humanum Genus* : ses dernières paroles sont en vers très courts, alertes, légers et frivoles comme les gais compagnons auxquels il s'adresse ; leurs réponses, cela va de soi, sont dans le même mètre : on dirait des « Skeltonics ». Ailleurs, le vers exprime d'une manière saisissante certaines émotions ; à l'instant où Genre Humain se décide à suivre les Péchés et abandonne Bon Ange, celui-ci laisse éclater sa douleur en des vers de longueur très inégale, ce qui donne à la tirade quelque chose de saccadé, d'entrecoupé qui exprime à merveille les soubresauts des sanglots². L'on y relève aussi bon nombre d'allitérations qui servent à renforcer les passages où la passion éclate ; selon l'antique tradition, on les retrouve surtout dans les premières paroles des puissances malfaisantes qui commencent en général par proclamer leur empire ; elles se pressent également dans la bouche de Genre Humain au moment même où il se décide à mener joyeuse vie avec les

1. *Macro Plays*, 128 et suiv.

2. *Id.*, 115, st. 112 :

BONUS ANGELUS. alas ! Mankynde
is hobbyt *and* blent as *the* blynde !
In feyth, I fynde,
to Crist he can nowt be kynde.
alas ! Mankynne
is soylyd *and* saggyd in synne !
he wyl not blynne,
tyl body *and* sowle parte a-twynne.
alas ! he is blendyd !
a-mys, mans lyf is I-spendyd,
with fendis fendyd !
mercy, God, *that* man were a-mendyd !

St. 113 :

CONFESSIO : What ! mans aungel, good *and* trewe !
why syest *thou*, *and* sobbyst sore ?

Péchés Capitaux, enfin elles reparaissent, plus nombreuses encore peut-être, dans la strophe où, désabusé et déchiré de remords, il déplore son passé et invoque la miséricorde divine¹.

En résumé, cette vieille moralité donne une impression d'ordre : les strophes y sont variées, mais l'auteur ne les emploie pas au hasard, et, de l'emploi simultané de plusieurs d'entre elles, il ne résulte jamais ni confusion qui ne soit voulue, ni désordre. La strophe se plie aux circonstances, s'adapte aux caractères ; l'allitération et quelquefois le mètre donnent plus d'intensité à l'expression des émotions ou des passions. Ce sont là autant de moyens dont dispose le poète en plus de l'expression proprement dite, et qui viennent la préciser et la renforcer. On les retrouve avec leurs équivalents ou leurs dérivés dans le drame de la fin du xvi^e siècle, dans Shakespeare, et l'on verra que le « Doggerel » est l'un d'eux. Somme toute, cette régularité et ce système forment un curieux contraste avec la désorganisation dont sont atteints les Mystères ; mais le *Château de Persévérance* est de date fort ancienne et le désordre ne s'est pas encore généralisé ; il ne tarde pourtant point à étendre ses ravages.

La strophe se retrouve encore dans un certain nombre de moralités du milieu ou de la fin du xv^e siècle. Elle change de forme dans une même pièce et en général selon les rôles sérieux ou comiques ; mais ces différences se multiplient sans raison au point que les auteurs semblent prendre plaisir à diviser le discours d'un personnage en strophes différentes et si disparates que leur juxtaposition même étonne. Manhood, dans *Mundus et Infans*, commence son monologue par deux quatrains à rimes croisées ; puis c'est une strophe de neuf vers (*ababcbbbc*) à laquelle succèdent un quatrain (rimes croisées), une strophe de neuf vers (*ababcdddc*), deux huitains (*aaabcccb*), le second avec une sorte de rejet ; enfin un quatrain (rimes embrassées). A cela s'ajoute la plus grande variété, le plus grand désordre dans le vers lui-même². Ce n'est rien encore auprès d'une moralité de date incertaine, mais

1. *Macro Plays*, 83, 114, 115.

2. Manly, *Specimens of the Pre-Shakspearean Drama*, I, 361.

postérieure à 1513 : *Hyckescorner*. Les dissertations et sermons de Pitié, Contemplation et Persévérance sont écrites en strophes assez régulières ; mais les fauteurs de désordre, Imagination, Indépendance et Hyckescorner, s'expriment dans le langage le plus extravagant qu'il soit possible d'imaginer : non seulement les strophes varient et se succèdent sans rime ni raison, mais — le symptôme est grave — elles se mêlent à de longues tirades de vers à rimes plates qui commencent et prennent fin sans que l'on s'explique pourquoi. La tâche de celui qui s'est efforcé de démêler ce fouillis pour publier la pièce, a dû être des plus ardues, car les rimes sont si mauvaises (pour ne rien dire des vers) qu'il a dû se donner une peine infinie pour reconstituer tant bien que mal quelques strophes¹. Jusqu'ici ces changements de stances pouvaient s'expliquer à la rigueur par une réaction contre les longs monologues en strophes semblables, c'est-à-dire par un besoin de variété ; mais, dans ce dernier cas, il semble bien que l'auteur, gêné par la strophe, s'en affranchisse de temps à autre sans avoir cependant le courage de l'abandonner entièrement. Mieux vaudrait s'en débarrasser si elle est une gêne que de séjourner plus longtemps dans ce chaos. *Everyman*, la plus populaire des moralités anglaises, renferme un certain nombre de quatrains, c'est-à-dire la strophe la plus voisine des vers à rimes plates, du « couplet », puisqu'il suffit, pour passer de l'un à l'autre, de décroiser les rimes. Ainsi, la strophe est de plus en plus négligée ; on la réserve tantôt pour les rôles sérieux, tantôt pour les rôles comiques, plus tard on ne l'emploie guère que dans les chansons insérées dans les pièces².

1. Manly, *Specimens of the Pre-Shaksperéan Drama*, p. 386.

2. Parmi les pièces de cette période de transition, il faut faire une place à part au *Weather* de Heywood ; l'auteur y a employé les strophes et les vers à rimes plates d'une manière assez systématique, les adaptant aux divers personnages : le rôle de Jupiter, par exemple, est écrit en Rhyme Royal, c'est-à-dire en strophes de sept vers (*ababbcc*). Composée de vers de cinq pieds, cette strophe convient par son allure imposante au père des dieux. Jupiter s'exprime au moyen de cette strophe pendant toute la durée de la pièce, sauf dans un dialogue animé où il consent à employer le mode d'expression de son interlocuteur, Merry Reporte, qui parle en vers de cinq pieds à rimes plates. — Les diverses personnes appelées à déposer devant cette commission d'enquête sur le temps exposent leurs desiderata, les unes dans des quatrains, les autres dans des couplets d'un rythme anapestique ; mais toutes adoptent les couplets de Merry Reporte, quand elles s'entretiennent avec lui en présence de Jupiter.

Tout comme la strophe, le vers se transforme. Dans les Mystères, il est plutôt court et le plus souvent octosyllabique; celui de trois pieds est très employé, du moins dans le cycle d'York. Le premier domine dans les rôles sérieux de la vieille moralité du *Château de Persévérance*, mais dans ceux des vices, il perd de sa régularité, le rythme est moins net, la recherche de l'allitération semble l'entraver, le brouiller. La scansion devient très difficile, presque impossible comme dans les passages des Mystères d'York où Pilate et Hérode déblatèrent en vers allitératifs qui dérivent de la vieille poésie anglo-saxonne. Le vers se résout cependant assez souvent en anapestes, mais ce rythme se perd quelquefois au bout d'un ou deux pieds et le reste de la ligne est informe. Il est intéressant de constater dès ce moment l'emploi de mètres plus longs, dans le prologue qui paraît écrit en alexandrins mêlés de vers de sept pieds; l'on en trouve encore dans les dernières paroles de Dieu le Père, et la mesure prend plus d'ampleur sans doute en vue du finale¹. Cette tendance du vers à s'allonger se retrouve dans les rôles sérieux de *Mankynde*²; le monologue de Mercy, en particulier, tout au début de la pièce, renferme un assez grand nombre de vers de sept et huit pieds; mais l'auteur semble avoir du mal à manier ces mètres si longs, à conserver la mesure d'un bout à l'autre du vers, et sa versification est souvent pénible. Celle des rôles comiques, étant fort irrégulière, paraît par moments défier toute scansion. L'auteur au fond n'en a cure et veut faire quelque chose de drôle par son incorrection même. Le lecteur se heurte sans cesse à des syllabes qui l'arrêtent et le font trébucher, ou bien il se voit obligé d'accomplir de véritables prodiges d'élisions et de contractions pour se défaire de toutes ces syllabes superflues.

(89)

MANKYNDE

Whope ! who ! Mercy hath brokyn hys nekekycher a-vows;

.

1. *York Plays*, p. 83, 104; *id.*, 80; *id.*, 186.

2. *Macro Plays*, 1-35.

l'influence de la vieille prosodie allitérative, qui, d'après Schipper, serait très nette dans la poésie, en particulier la poésie dramatique de cette époque de transition¹. Même dans *Everyman*, l'une des pièces dont la versification est la plus soignée et, par suite de l'absence de rôles comiques, exempte d'excentricités, le vers varie assez souvent: il a tantôt quatre pieds, tantôt six, et cela donne une impression de désordre. Il semble que l'auteur ait cherché à écrire en vers de cinq pieds, mais qu'il en ait manqué un bon nombre, les faisant trop longs ou trop courts, ou bien encore brisant le rythme par une syllabe de trop :

Alas | I may | well wepe | with sygh | es depe,
 Now have | I no | maner | of com | pany,
 To help | e me | in my | journey | and me | to kepe,
 ou: To helpe | me in | my jour || ney and me | to kepe,
 And al | so my wry | tynges is | butt un | redy.
 How shall | I do | now for | to excus | e me?
 I wolde | to God | I had | never | be gete!
 To my soule | a full | grete pro | fyte it | had be,
 For now | I fere | paynes huge | and grete!
 ou: For now | I fer | e pay | nes huge | and grete!
 The tym | e pass | eth, Lorde | helpe that | all wrought!
 For though | I mourne | it away | eth nought.
 The day | passeth | and is | almoost | ago,
 I wote | not well | what for | to do².

Ce passage, choisi à dessein parmi les moins irréguliers, renferme quelques vers qui sont nettement octosyllabiques bien que l'auteur se soit proposé d'écrire en vers de dix syllabes; dans d'autres lignes, il faut tirer parti des finales muettes pour « faire le vers »; peut-être aussi pour obtenir un rythme iambique l'accent doit-il être déplacé dans certains mots. Comme cette versification est encore peu sûre d'elle-même et que nous sommes loin de l'aisance et de l'harmonie du vers de Shakespeare!

Parmi les moralités du début du xvi^e siècle, *Magnyfycence*, par Skelton, peut être considérée comme l'une des plus typiques: elle est particulièrement intéressante parce que l'auteur reconnaît y avoir fait usage du « Doggerel ». Dans son édition des œuvres de Skelton, Dyce a omis de distinguer

1. *Grundriss*, p. 103 et suiv.

2. Pollard, *English Miracle Plays*, p. 82.

les différentes formes métriques de *Magnyfycence*. Au premier coup d'œil, en effet, il semble que la pièce soit écrite en « couplets »; les strophes ne sont point séparées les unes des autres, comme on serait en droit de s'y attendre, et la disposition typographique est à cet égard tout à fait défectueuse. Chose plus grave encore, la numération des vers ferait croire que Dyce n'a peut-être pas compris la versification de la pièce ou l'a ignorée de parti pris, car il compte des hémistiches pour des vers entiers et les imprime comme tels.

Magnyfycence est une moralité écrite à la fois en strophes et en vers à rimes plates. La strophe est la « Rhyme Royal » de sept vers (*ababbcc*) dont le poète se sert pour les rôles des personnages principaux et les plus graves, Felycyte, Measure, Magnyfycence, Crafty Conueyaunce, et certains monologues. L'emploi qu'il en fait n'a cependant rien d'exclusif : Magnyfycence et ses pairs parlent souvent en couplets, et bon nombre de monologues, ceux d'Aduersitye et Pouerte, par exemple, ne sont point en « Rhyme Royal ». Fansy, Courtly Abusyon, personnages légers et frivoles, s'expriment en « Skeltonics », mais seulement par moments et dans leurs monologues. Skelton semble avoir eu d'excellentes intentions en se mettant à l'œuvre mais y avoir bien vite renoncé. En moyenne, le vers est long, il atteint généralement cinq ou six pieds; néanmoins il s'en trouve de toutes les mesures, depuis deux pieds jusqu'à sept et même plus. La longue tirade de Felycyte qui, dans la pensée de Skelton, devait être écrite en vers décasyllabiques, renferme de nombreux alexandrins et le vers manque de régularité. L'on peut en dire autant du monologue de Measure qui se proposait sans doute de parler en alexandrins; mais ceux-ci sont bien lourds et embarrassés et parmi eux se trouvent quelques vers où les anapestes se mêlent peut-être aux iambes :

Ora | cius to | recorde, | in his | volu | mys olde,
 With eu | ery | condy | cyon mea | sure must | be sought :
 Welthe | without mea | sure would bere | hymselfe | to holde¹,
 ou : Welthe with | out mea || sure would bere | hymselfe | to bolde.

Pour Fansy, Skelton se sert de vers beaucoup moins longs : ils

1. *Poetical Works*, I, 229.

ont tantôt quatre pieds, tantôt deux, tantôt cinq, ce sont des « Skeltonics ». Courtly Abusion parle de préférence en vers octosyllabiques, mais il y a bien des exceptions. En un mot, il y a peu de pièces dont la versification soit plus complexe et plus embrouillée.

Voici maintenant le passage où Skelton reconnaît qu'il écrit en « Doggerel », c'est Counterfet Countenance (Faux Semblant) qui parle :

But nowe | wyll I, | that they | be gone,
 In bas | tarde ryme, | áfter | the dog | rell gyse,
 Tell you | where of | my name | doth ryse.
 For Coun | terfet Coun | tenaunce knowen | am I;
 ou : For Coun | terfet | Counte | naunce knowen | am I
 This worlde | is full | of my | foly.
 I | set not | by hym | a fly,
 That can | not coun | terfet | a lye,
 Swere, | and stare, | and byde | therby,
 And coun | tenaunce | it clen | ly,
 And défende | it man | erly.
 A knaue | wyll coun | terfet nowe | a knyght,
 A lur | dayne lyke | a lorde | to 'fyght,
 A myns | trell lyke | a man | of myght,
 Etc., etc.

Par endroits, ce rythme change, et d'iambique devient souvent anapestique avec de-ci de-là des iambes mêlés aux anapestes :

^ ^ Sub | telly v | synge coun | terfet weyght;
 ^ ^ Coun | terfet lan | gage, fay | ty bone geyte.
 Coun | terfet | ynge is | a pro | per bayte;
 A counte | to coun | terfet | in a | resayte;
 To coun | terfet | well is | a good | consayte.
 Counter | fet may | denhode | may well | be borne,
 ^ But coun | terfet coy | nes is laugh | ynge to scorne;
 It is e | uyll patch | ynge of that | is torne;
 Etc., etc.

Qu'entend Skelton par ces mots : « in bastarde ryme after the dogrell gyse » ? Ne s'appliquent-ils qu'à la rime ? Elle n'est guère satisfaisante sans doute ; mais est-elle plus mauvaise dans ce passage que dans les autres rôles comiques ? Veut-il parler de la répétition d'une même rime « I, foly, fly, lye, therby, clenly, manerly », suivie de sept rimes en « ight » ? Il est possible que ces mots signifient : « en rimes bâtarde

1. *Poetical Works*, I, 238-241.

comme on en use dans le « Doggerel »; mais je crois plutôt que l'expression est prise dans son sens le plus large et veut dire: j'écris ou je parle en mauvais vers comme on en use dans le « Doggerel », et par là Skelton désignerait les changements brusques du rythme et toutes les irrégularités que nous avons relevées dans l'analyse donnée ci-dessus d'un extrait de la ballade d'*Elynour Rummyng*e.

Quoi qu'il en soit, ce qui frappe surtout, c'est, encore une fois, ce rythme si entraînant, ce « sing-song » de « nursery rhyme » que nous avons déjà remarqué dans la fameuse ballade, d'autant mieux que dans les passages en « Rhyme Royal », le mouvement est beaucoup moins accusé et le vers plus fondu, je ne veux pas dire plus harmonieux. De plus, la cadence est souvent beaucoup moins nette et moins constante dans les rôles comiques. A des vers bien rythmés en succèdent d'autres qui sont informes ou bien qui ne sont cadencés qu'en partie: l'on sent souvent que le vers manque la mesure de très peu, qu'il faudrait fort peu de chose, la suppression ou le déplacement d'une syllabe, pour que, délivré de cette entrave, il pût marcher au lieu de boiter. Il faut néanmoins se méfier des allitérations et de la rime qui sont très décevantes et produisent souvent l'illusion du rythme.

- What is this, a betell, or a batowe, or a buskyn lacyd?
- What, wenyst thou that I knowe the not, Clokyd Colusyon?
- And wenyst thou that I knowe not the, cankard Abusyon?
- Cankard Jacke Hare, loke thou be not rusty;
For thou shalt well knowe I am nother durty nor dusty.
Etc., etc ¹.

De-ci de-là se rencontrent des vers auxquels on peut trouver une scansion, à force de les manier et de les remanier, scansion que l'auteur n'aurait peut-être jamais songé à leur donner. Mais il y a bon nombre de lignes qui semblent « amorphes », qui sont peut-être de la prose: elles ont sans doute été négligées à dessein par Skelton pour donner une impression de rudesse et de désordre, et rehausser l'effet que devaient produire les mauvais sujets de sa pièce.

1. *Poetical Works*, I, 249, 250.

Somme toute, la versification de *Magnyfycence* est fort intéressante, car l'on y constate non seulement l'emploi simultané de la strophe et des « couplets », mais encore de mètres très variés. Ceux de cinq et six pieds prédominent; on découvre cependant bon nombre de vers octosyllabiques, des « Skeltonics » avec leur cadence bien marquée; enfin ce sont des lignes d'une scansion fort difficile.

Cette instabilité métrique se retrouve jusqu'à un certain point dans l'œuvre de Heywood. Il change de vers d'une pièce à l'autre : *The Four P's* est en vers octosyllabiques, *The Pardoner and the Frere*, en vers de cinq pieds mêlés d'octosyllabiques et d'alexandrins. Dans *Love*, la variété est encore plus grande : on y rencontre le « Rhyme Royal », des couplets et jusqu'à des « Skeltonics »; elle n'est guère moindre dans *Welther*¹. Ainsi l'œuvre de ce seul poète, pour ne parler que de certaines de ses pièces, n'est qu'une série de tâtonnements et d'expériences; on sent qu'il cherche un mètre dramatique, il fait des tentatives en tous sens; il appartient à une époque de transition, de préparation, d'élaboration.

Cependant le vers de cinq pieds et l'alexandrin gagnent chaque jour du terrain. Le théâtre de John Balé, le pamphlétaire et le dramaturge du parti protestant, est, à cet égard, des plus intéressants. Ses pièces se trouvent malheureusement dispersées dans des recueils ou des publications diverses et n'ont pas encore été réunies en une édition critique; car il est impossible de se servir pour une étude de métrique de la version en anglais moderne des pièces de Bale compilée par M. Farmer. Bale se sert le plus souvent d'alexandrins, c'est le mètre de *God's Promises*, *The Temptation of our Lord*, *King John*, et on les trouve dans *The Three Laws* mêlés à d'autres vers de longueur moindre. Il ne faudrait pas croire pourtant qu'à force de se servir de l'alexandrin, Bale soit parvenu à le manier de main de maître; son vers est traînant, lourd, manqué ou faux. Le plus souvent, cependant, il obtient ses douze syllabes; mais le vers n'est pas meilleur pour cela, et le professeur Saintsbury n'en découvre, dans deux pages de *King John*, que deux qui soient convenables. Ces « doggerel

1. V. Manly et Brandl.

alexandrines », quelle que soit d'ailleurs leur origine, sont un des exemples les plus hideux de la pitoyable versification de l'époque¹.

L'unité du vers, j'entends l'emploi d'une seule forme de vers, fait chaque jour des progrès. Les deux premières comédies anglaises: *Ralph Roister Doister* (ante 1552), de Nicholas Udall, et *Gammer Gurton's Needle* (1553?), attribuée jadis à un certain John Still, mais aujourd'hui, et avec vraisemblance, à William Stevenson, parurent quelques années plus tard.

L'Aiguille de la grand'mère Gurton est en vers de sept pieds, le « fourteener », si répandu en Angleterre à cette époque. L'on a voulu voir dans ce vers une adaptation du tétramètre iambique catalectique des comédies de Térence; mais il est permis d'en douter quand on sait que le « fourteener » est d'un usage courant et que cette comédie, une bonne grosse farce populaire, n'a rien de classique².

La comédie d'Udall est écrite en alexandrins où l'on s'est plu à voir une imitation du « senarius » des comédies latines. Cette hypothèse paraît plus plausible que la précédente. Udall, après avoir fait ses études à Oxford, fut professeur à Eton et plus tard à Westminster School. C'était un des humanistes les plus en vue de son temps; il s'est, paraît-il, inspiré de Plaute dans sa comédie. Mais est-il donc nécessaire, quand on sait que l'alexandrin était un vers très ancien et fort usité en ce moment-là, de recourir au « senarius » pour expliquer le choix du mètre de *Ralph Roister Doister*³?

L'on ne manque jamais, à propos de ces deux comédies, d'insister sur l'irrégularité et la rudesse de leur versification. Cependant, quand on connaît celle des pièces qui les ont précédées, ces assertions paraissent bien téméraires, car l'alexandrin d'Udall, en particulier, marque un singulier progrès sur celui de Bale. L'on arrive ainsi, ou peu s'en faut, à l'unité du mètre, et la technique se perfectionne de jour en jour.

Et voilà qu'au moment où il semble que l'alexandrin va

1. Schipper, *Grundriss*, p. 103 et 104.

2. Gayley, *Representative English Comedies*, p. 202.

3. *Id.*, 189.

l'emporter, paraît la première tragédie en vers blancs décasyllabiques : *Gorboduc* (1562). Le « blank verse » n'avait été employé jusque-là que par Surrey, dans sa traduction du second et du quatrième livre de l'*Enéide*. La pièce est d'inspiration et de construction classiques, modelée sur les tragédies de Sénèque. Le premier soin des auteurs avait été de se débarrasser de la rime pour laquelle Sackville, dont Ascham avait dirigé l'éducation, devait professer un souverain mépris¹. La cadence du vers est nette et régulière à dessein; ne se trouvant plus marquée par la rime, elle risquait de se confondre avec la prose pour des auditeurs qui n'y étaient point habitués. La versification de la pièce paraît donc aujourd'hui quelque peu compassée et monotone, surtout en comparaison de la confusion qui règne à l'entour. La tragédie n'en est pas moins belle et frappe par sa majestueuse gravité; sa roideur même constitue, après tout ce désordre, un progrès agréable. Pour la première fois, le drame s'affranchit du « Doggerel ».

Il paraît surprenant que *Gorboduc* n'ait pas révolutionné l'art et la versification dramatiques, et, comme le dit M. Courthope, « ... it seems strange that, after the revelation of such a vehicle of dramatic expression, the stage should have had to wait nearly thirty years for the « mighty line » of Marlowe »². La tentative de Sackville et Norton déconcerta sans doute leurs contemporains, et, comme toute chose nouvelle, dut être vivement discutée. Leur pièce parut peut-être artificielle à certains; la réaction en faveur de la symétrie et de l'ordre était sans doute trop brusque, et si quelques esprits cultivés se félicitaient de cette réforme, souhaitaient qu'elle fût définitive, par contre pouvait-on s'attendre à voir les auteurs et le public renoncer d'une manière aussi soudaine à des goûts qui étaient l'œuvre des siècles?

En fait, il n'y a pas grand'chose de changé, et le désordre continue à peu près comme par le passé. Le vers de sept pieds est le mètre choisi pour un certain nombre des pièces les plus importantes. Comme jadis, mais de plus en plus, les rôles

1. *Scholemaster*, 177.

2. *Hist. Eng. Poetry*, II, 372.

Who could | but weep | for the | losse of | such a | lady?

ou: Who could | but weep | for the losse | of such | a la | dy?

That cannot | I doo, | I sweare | by mine ho | nestie.

But, Lord! | so the la | dies mourne, | crying | « Alack! »

Nothing | is worn | e now | but one | ly black:

I beleewe | all cloth | in Wat | ling Street | to make | gowns would |
[not serve,

If I make | a lye, | the de | vill let | ye starve!

Cambi | ses put | a iudge | to death, — | that | was a | good deed, —

But to kill | the yong childe | was worse | to proceed.

To mur | der his bro | ther and then | his owne wife,

So help | me God | and ho | lidom, | it is pi | tie of | his life!¹

Ce passage a été choisi à dessein pour donner une idée de la moyenne de ces vers comiques; il n'est ni des meilleurs, ni des plus mauvais. La plupart des lignes se scandent plus ou moins facilement, mais la cadence n'apparaît pas nettement à la lecture parce qu'aux iambes se mêlent souvent des anapestes, tandis que certains vers sont franchement anapestiques.

Bien autrement déconcertante est la pièce de Richard Edwardes, *Damon and Pythias*. Tandis que Preston distingue les rôles sérieux des rôles comiques, rédigeant les premiers dans un mètre d'une régularité excessive, Edwardes semble s'être contenté pour les uns et les autres d'une versification déplorable que l'on s'accorde à qualifier de « Doggerel ». A quelques exceptions près, les vers des scènes burlesques ne sont guère plus mauvais que ceux du reste de la pièce. Edwardes avait cependant fait ses études à Christ Church (Oxford) et obtenu être nommé, en 1561, Maître de la chapelle royale: ce n'était donc point le premier venu. Il pouvait d'ailleurs, quand il le voulait, écrire des vers très corrects comme ceux de son prologue en « Poulters' measure »; mais le plus souvent il se contente de la versification suivante:

C. A friend | ought | to shun | no paine | to stand | his friend |
[in steede

A. Where | true friend | ship is, | it is so | indeede.

C. Why sir? | hath not | the chaine | of true | friendship,

linked vs | two to | gether?

A. The chief | est linke, | lacked | therof, | it must | needes de | seuer?

C. What linke | is that? | faine would | I know.

A. Honestie. 4

C. Doth Hon | estie knit | the per | fect knot | of true | friendshyppe?

A. Yea, true | ly, and | that knot | to knitte | will ne | uer slippe

1. Manly, u. s. II, p. 207.

C. Belyke | then, there | is no | friendshypp, | but be | tweene hon
 [| est men
 A. Betwene | the hon | est, on | ely, | for, A | mici | tia in |
 [ter bon | us, saith | a lear | ned man :
 C. Yet e | uil men | vse friend | ship in | things vn | honest, |
 [wher fan | cie doth | serue man :
 A. That is | no friend | shyp, but | a lewde | likyng, | it last |
 [es but | a whyle.
 C. What is | the per | fectest friend | shyppe a | mong men |
 [that e | uer grewe :
 A. Where men | loue one | ano | ther, not | for pro | fite, but |
 [for ver | tue.
 C. Are suche | frendes both | alyke, | in ioy | and al | so in smarte¹ ?

Quelle est au juste la scansion de ces vers? N'est-ce pas une duperie que d'en chercher une, que d'essayer même d'y découvrir des pieds? Celle qui leur a été donnée ici ne ressort pas du texte, elle lui est imposée, si je puis ainsi dire. Or, dans tout morceau d'une versification correcte, la scansion est en quelque sorte spontanée, en dépit de difficultés passagères, et, si l'on hésite sur un vers ou un hémistiché, l'ensemble du poème est là pour guider le lecteur. Ici, au contraire, on ne sait plus où l'on en est : les lignes sont d'une inégalité extraordinaire et l'on se demande si l'auteur ne comptait pas sur l'emploi de l'*e* muet final et les déplacements d'accents pour mettre ses vers à peu près sur leurs pieds et leur imprimer une cadence iambique. De guerre lasse, le lecteur en arrive à se ranger à l'avis de M. Warwick Bond qui, dans une étude sur Lyly, représente Edwardes « making no attempt to count either syllables or accents, content to insert a rhyme after a certain interval, sometimes merely repeating the previous word, sometimes rhyming a monosyllable with a dissyllable of penultimate accent e. g. *nip* with *friendship* »². Par moments on dirait que c'est de la prose semée de rimes ou bien encore découpée en lignes plus ou moins régulières terminées par des rimes ou des assonances.

De là aux « doggerel rimes » de la prédiction burlesque de *Mother Bombie* il n'y a qu'un pas : « You shall be married to morow hand in hand, by the lawes of good nature *and* the land, your parents shall be glad, *and* giue you their lande,

1. Quarto, 1571. Actus quintus.

2. *The Works of John Lyly*, II, 241.

you shal each of you displace a foole, *and* both together must releue a foole. If this be not true call me olde foole¹. » Les vers de Boileau définissent assez bien une versification aussi négligée :

La rime, au bout des mots assemblés sans mesure,
Tenoit lieu d'ornemens, de nombre et de césure.

Quatre ans après la représentation de *Gorboduc*, en 1566, fut jouée à Gray's Inn la *Jocasta*, de Gascoigne : c'était une tragédie régulière, et la seconde pièce en « blank verse ». En 1568, les « gentlemen » de l'Inner Temple représentèrent *Tancred and Gismunda*, tragédie conforme aux règles, comme *Gorboduc*, mais écrite en quatrains décasyllabiques fort soignés. La troisième pièce en vers blancs, ne parut que beaucoup plus tard ; composées par Thomas Hughes, en collaboration avec plusieurs membres de Gray's Inn parmi lesquels se trouvait Francis Bacon, *The Misfortunes of Arthur* furent jouées à Greenwich devant Elisabeth, en février 1587. Comme dans les trois drames précédents, les règles y étaient observées ; la pièce renfermait des chœurs et des récits. Cette même année ou l'année suivante, le « blank verse » de *Tamburlaine* éclata sur la scène anglaise, et alors, ou trois ans plus tard au moment de la publication de sa pièce, Marlowe lança sa vigoureuse attaque contre la rime.

Ainsi, des strophes et des mètres si variés des vieux Mystères, de la versification confuse et souvent informe des Moralités et des « Interludes », de ces tentatives si diverses et pour la plupart malheureuses, de cette lente évolution, de cette élaboration si pénible, la poésie dramatique en vient en fin de compte à posséder un vers unique, le décasyllabe, tantôt blanc, tantôt rimé.

Le « Doggerel », dont la part a été si belle dans ce grand travail, est désormais relégué à l'arrière-plan. Il ne se retrouve plus que dans certaines scènes comiques et d'un comique assez gros, car l'on préfère se servir désormais dans les comédies de la prose ou du vers de dix syllabes rimé.

1. Quarto 1594, III, 1.

Des exemples de ce «Doggerel» se trouvent encore dans une pièce attribuée avec plus ou moins de raison à Peele, *Sir Clyomon and Sir Clamydes*. Ce drame fait l'effet d'un véritable anachronisme après les œuvres de Kyd, Greene, Marlowe et les autres pièces de Peele. Elle fut sans doute écrite plusieurs années au moins avant sa publication, en 1599. Nous y trouvons le Vice, personnage de réputation douteuse, et bien connu dans les «Interludes». Subtle Shift est en effet frère ou cousin germain de l'Ambidexter de *Cambises* ou de l'Iniquity de *King Darius*. Cet adroit compère paraît tout d'abord en fâcheuse posture, enfoncé dans un bournier d'où il ne sort péniblement qu'en y laissant un soulier et plus encore, croit-il, car il s'imagine avoir perdu sa jambe et court la chercher :

CLYOMON

Why, how now ! whither runn'st thou ? art thou foolish in thy mind ?

SUBTLE SHIFT

But to fetch one of my legs, an't shall please, that I have left in the
[mire behind ¹.

Et il se présente en des vers qui rappellent ceux des caractères comiques des moralités et des interludes :

But, by your patience, if he continue in this business, farewell master
[than,

For, I promise you, I intend not very long to be his man.
Although under the title of Knowledge my name I do feign,
Subtle Shift I am called, that is most plain;
And as it is my name, so it is my nature also
To play the shifting knave wheresoever I go.
Well, after him I will — but, soft now ! if my master chance to be lost,
And any man examine me, in telling his name I am as wise as a post :
What a villain was I that, ere he went, could not ask it !
Well, it's no great matter, I am but half bound, I may serve whom
[I will yet ² !

et encore :

CLYOMON

What, what ? you rail, sir princox-prince, me coward for to call.

SUBTLE SHIFT

An't shall please you, he is a coward ; he would have hir'd me, amidst
[your father's hall ³.

1. Dyce, *The Dramatic Works of Greene and Peele*, p. 493.

2. *Id.*, 495.

3. *Id.*, 499.

CLAMYDES

Why, stay, Knowledge : although I fight, thou shalt not be molested.

SUBTLE SHIFT

An't shall please you, this fear hath made me beray myself with a
[proinstone that was not digested.

.

CLAMYDES

My lady's charge for to fulfill, behold I do intend.

SUBTLE SHIFT

Your lady ! an't shall please you, why, who is your lady? may a man
[be so bold as ask and not offend ?

.

BRYAN SANS FOY

But give me thy hand that thou wilt deceive me never.

SUBTLE SHIFT

Here's my hand : charm, enchant, make a spider-cacher of me, if
[I be false to you ever ².

Les autres rôles comiques, celui du berger Corin, par exemple, sont à peu près aussi curieux. Ce sont les « clowns » de la pièce; leur rôle est de faire rire le public, et les vers longs d'une toise, sans rythme appréciable, en eux-mêmes grotesques, ajoutent à la drôlerie des paroles et des gestes du pitre; n'était la rime, on les prendrait pour des lignes de prose; on peut à bon droit leur appliquer les mots de Sidney : « a confused masse of words, with a tingling sound of ryme ³. »

Les rôles comiques en vers blancs n'échappent pas au « Doggerel », on en trouve des exemples intéressants dans le *Solyman and Perseda* de Kyd. Malheureusement, M. Boas, dans son édition des œuvres de Kyd, a cru devoir, on ne sait pourquoi, les imprimer comme s'ils étaient de la prose. Il prévient d'ailleurs le lecteur dans une note que ces passages étaient « printed as doggerel in the quartos »; mais on regrette qu'il ait ainsi supprimé l'un des aspects les plus curieux de

1. Dyce, *The Dramatic Works of Greene and Peele*, p. 500.

2. *Id.*, 504.

3. *An Apology for Poetry* (ed. Arber), p. 63.

la versification de la pièce. M. Churton Collins a suivi son exemple dans sa malheureuse édition du théâtre de Greene dont M. Greg a fait justice, avec une rigueur méritée, dans un vigoureux article de la *Modern Language Review*. La version de *James IV* que nous présente M. Collins, ne conserve rien de cette forme de vers, de ce « Doggerel », qui, par sa disposition typographique dans les éditions originales et son rythme incertain, a cependant frappé des critiques plus soigneux, les forçant à en tenir compte. Le professeur Manly, dans sa réimpression de la pièce, a conservé la plupart de ces passages ¹ tels qu'ils étaient dans les vieux « quartos ».

Greene emploie tour à tour le vers blanc, le vers rimé et la prose; mais il réserve le « Doggerel » pour les clowns de la pièce, les valets et le bouffon, quand ils sont seuls en scène, comme par exemple dans le passage où ils vont afficher leurs demandes d'emplois sur la place du marché.

ANDREW

Stand back, sir; mine shall stand highest !

SLIPPER

Come vnder mine arme, sir, or get a footstoole;
Or else, by the light of the moone, I must come to it.

NANO

Agree, my maisters; euery man to his height !
Though I stand lowest, I hope to get the best maister

.

ANDREW

But in earnest now, tell me : of what trades are you two?

SLIPPER

How meane | you that, | sir? Of | what trade?
Marry, | Ile tell | you, I | haue ma | ny trades :
The hon | est trade | when I | needs must,
The fil | ching trade | when | time serues,
The cousening trade as I find occasion.
And I haue more qualities : I cannot abide a ful cup vnkist,
A fat capon vncaru'd,
A full purse vnpickt,
Nor a foole | to prooue | a ius | tice, as | you do ².

1. Manly, u. s. II, 342, n. 6.

2. *Id.*, II, 342 et suiv.

Parmi ces lignes, certaines sont des vers qui peuvent se scander et cela rend d'autant plus regrettable leur transcription en prose.

Shakespeare a écrit du « Doggerel ». La *New Shakspeare Society* s'est occupée de cette forme métrique dans ses études sur la versification du poète, lors de la grande vogue des « metrical tests » pour établir la chronologie des pièces. A ce moment, M. Fleay a dressé des statistiques qui établissent d'une façon péremptoire que Shakespeare a écrit 194 lignes de « Doggerel » dans *Love's Labours' Lost*, 109 dans *The Comedy of Errors*, 18 dans *The Two Gentlemen of Verona*, 4 dans *The Merchant of Venice*, 2 dans *As You Like It* et 49 dans *The Taming of the Shrew*. Voilà qui est fort précis ; mais l'on regrette que M. Fleay n'ait pas indiqué quels étaient les vers qu'il classait comme « Doggerel » ni fourni les raisons de ce classement ; en d'autres termes, il est fâcheux qu'il n'ait pas profité de cette occasion pour donner une définition du « Doggerel ». Cette omission est d'autant plus inopportune que les opinions de M. Fleay ne semblent pas avoir toujours été partagées par ses collègues. Les *New Shakspeare Society Transactions* renferment le compte rendu d'une discussion sur la métrique de *The Taming of the Shrew*. M. Fleay parla du « Doggerel », dit que « the doggerel lines are chiefly of four measures in each line » et cita les exemples suivants :

- I, i, 68. Hush, máster, héré's some good pástime tóward !
The wénch is stark mád or wónderful fróward.
I, ii, 11. Villain, I sáy, knock mé at the gáte,
And ráp me wéll, or I'll knóck your knave's páte.
I, ii, 16. Faith, sírrha, an yóu'll not knóck I'll ríng it,
I'll trý how yóu can sól fa and sing it.

M. Ellis n'accepta pas la scansion de ces lignes : « Mr. Fleay has scanned them strangely, » dit-il des deux premières ; d'autant plus, continue-t-il, que rien n'est plus facile que de mettre ces vers sur leurs piéds : il suffit d'ajouter une syllabe aux deux premiers et le tour est joué :

Hush, master here's some goodly pastime toward !
That wench is stark mad or else wonderful froward.

Quant aux deux autres passages cités par M. Fleay, M. Ellis assure qu'ils sont écrits en prose, farcie de-ci de-là de méchantes

rimes : « all prose, with some mad rhymes stuffed in, without a particle of metre left or intended. » A quoi M. Fleay aurait été en droit de répondre que l'assurance avec laquelle M. Ellis niait et affirmait sans arguments ni preuves, la désinvolture avec laquelle il restaurait le texte, pouvaient sembler au moins aussi étranges que sa propre scansion¹. Le lecteur de ce débat, désireux de s'éclairer, aura recours à l'excellente grammaire shakespearienne d'Abbot; mais il n'y trouvera rien sur le « Doggerel » de Shakespeare : je crois fort que le mot n'y est même pas prononcé.

Shakespeare, dans ses premières pièces, se conforme aux vieux usages du théâtre et a recours aux procédés de ses devanciers. On se rappelle comment la strophe et le vers changeaient avec l'entrée en scène de personnages nouveaux, s'adaptaient souvent aux caractères, de sorte qu'on en était peu à peu venu à distinguer les rôles sérieux des rôles comiques.

Shakespeare se sert au début de sa carrière d'au moins quatre modes d'expression : le vers blanc, le vers rimé, le « Doggerel » et la prose, pour ne rien dire des diverses longueurs de vers, des rimes plates, croisées, des « triplets » (ou trois vers sur la même rime), etc. Dans *Love's Labour's Lost*, par exemple, les tirades du début, où le roi de Navarre et ses compagnons prennent ensemble leurs folles mais solennelles résolutions, sont en vers blancs, et se terminent chacune par deux lignes à rimes plates. A mesure que le dialogue devient plus vif et plus familier, le vers rimé remplace le vers blanc. De même, dans la première entrevue de la princesse et du roi, les formalités des présentations, les négociations des affaires d'État sont en « blank verse ». Celles-ci une fois finies, une détente se produit : la glace est rompue, les conversations s'engagent entre seigneurs et dames, la petite guerre éclate entre Biron et Rosaline; le ton de la scène s'est modifié, il est désormais enjoué, et le vers, de blanc qu'il était, devient rimé². Dans les scènes de gros comique où figurent les « clowns » et les caractères grotesques

1. *New Shakspeare Society Transactions*, 1874, I, p. 85 et suiv. et en partie p. 119.

2. Acte II, sc. I.

de la pièce, Shakespeare se sert tour à tour du « Doggerel » et de la prose. Costard, le rustre, Sir Nathaniel, le vicaire, Holofernes, le magister, et Dull, le garde champêtre, s'expriment en prose et en « Doggerel ».

HOLOFERNES

O, thou monster Ignorance, how deformed dost thou look !

NATHANIEL

Sir, he hath never fed of the dainties that are bred in a book;
He hath not eat paper, as it were; he hath not drunk ink: his intellect
is not replenished; he is only an animal, only sensible in the duller
parts;

And such barren plants are set before us, that we thankful should be
(Which we of taste and feeling are) for those parts that do fructify
[in us more than he;

For as it would ill become me to be vain, indiscreet, or a fool,
So, were there a patch set on learning, to see him in a school :
But, *omne bene*, say I; being of an old father's mind,
Many can brook the weather, that love not the wind.

Et au moment où Holofernes se prépare à donner lecture de son poème sur la mort du cerf, l'on retrouve encore du « Doggerel » :

NATHANIEL

Perge, good Master Holofernes, *perge*; so it shall please you to abro-
[gate scurrility.

HOLOFERNES

I will something affect the letter; for it argues facility ¹.

Les valets de *The Comedy of Errors* s'expriment couramment en longs vers de sept pieds, dont la scansion n'est pas toujours facile. Speed, dans *The Two Gentlemen of Verona*, parle en prose, en « Doggerel », en vers anapestiques, en vers de sept pieds d'une allure sautillante.

L'emploi de ces divers modes d'expression est le plus souvent systématique : le dialogue entre les deux amants, Valentine et Silvia, est en « blank verse », tandis que les apartés du valet Speed sont de la prose ou du « Doggerel ». Mais quand son maître s'entretient avec lui, il lui parle son langage.

Delius, dans une étude fort intéressante sur la prose dans

1. Acte IV., sc. II.

succède un vers, sans doute trochaïque, qui ne mesure pas moins de sept pieds :

PRINCESSE

Thoushalt | knowher, | fellow, | bythe | restthat | haueno | heads. ^

Puis ce sont deux vers très courts, deux fragments de vers suivis de vers iambiques, fortement rythmés et mesurant sept pieds :

CLOWNE

Which is | the great | est La || die, the high | est? ^

PRINCESSE

The thick | est, and | the tall | est ^.

CLOWNE

The thick | est, and | the tall | est ! it | is so ! | ^ truth | is truth :
 ^ And | your was | te, Mis | tris, were | as slend | er as | my wit,
 ou : ^ And | your waste, | ^ Mis | tris, were | as slend | er as | my
 [wit,
 ^ One | a these | Maides gir | dles, for | your wast | e should | be fit.
 ^ One | a these | Maides gir | dles, for | your waste | should | be fit.
 Are not | you the | chiefe wo || man? You are | the thick | est heere.

PRINCESSE

Whats | your will, | sir? Whats | your will?

Les pieds de trois syllabes ne tardent pas à faire leur apparition et donnent au vers un balancement caractéristique :

CLOWNE

I haue | a Let || ter from Mon | sieur Be | rowne to | one La |
 [die Ro | saline
 ou :
 I haue | a Let | ter from Mon | sieur Berowne | to one La | die Ro |
 [saline.

PRINCESSE

O thy let | ter thy let || ter ! He's a good | friend of mine !
 ou : He's a | good friend | of mine !
 Stand | a-side, | good bear | er ! Boy | et, you | can carue ;
 Breake vp | this Ca | pon !

BOYET

I | am bound | to serue.
 This lét | ter is mistooke : | it impört | eth none héere.
 It is writ | to Jaquenétta |

PRINCESSE

We will reáde | it, I swéare !

Plus loin, le mouvement devient nettement anapestique, surtout si l'on tient compte des élisions et du « slurring » de la conversation :

PRINCESSE

Els your mém | orie is bád, | going oré | it erewhile.

BOYET

This Armá | do is a Spán | iard, that keépes | here in coúrt,
A Phantás | ime, a Monár | cho, and óne | that makes spórt
To the Prince | and his Bóoke- | mates

PRINCESSE

Thou fél | low a wórde !
Who gáue | thee this lét- | ter?

CLOWNE

I tóld | you : « my Lord. »

PRINCESSE

To whóm | shouldst thou give | it?

CLOWNE

From my Lórd | to my Lá | die.

PRINCESSE

From which Lórd, | to which Lá | die?
From my Lórd | Berowne, | a good Máis | ter of mine,
To a Lá | die of Fránce, | that he cáldé | Rosaline.

La princesse se retire laissant le champ libre à Boyet, Rosaline, Maria et Costard. Les deux premiers font assaut d'esprit; les reparties se croisent et s'entrechoquent, entremêlées à des refrains populaires. La versification de tout ce morceau est très changeante et irrégulière. Celle de la fin de la scène est trop particulière pour être passée sous silence. Le départ de Rosaline laisse Maria, Boyet et Costard aux prises; tous trois « ferrailent » à qui mieux mieux, se répondant du tac au tac, en vers qui semblent être des dictons, des bribes de chansons, aux rythmes à la fois accusés et variés dont l'effet est des plus étranges :

CLOWNE

Indeed, | a'must | shoot near | er, or | hele ne' | re hit | the clout.

BOYET

And if | my hand | be out, | ^ then | belike | your hand | is in.

CLOWNE

Then will shé | get the vp | shoot by cléau | ing the pin.

MARIA

Come, cóme ! | you talke gréa | sely; your lips | grow fówle.

CLOWNE

^ Shes | to hard | for you | at pricks, | ^ sir : | ^ chál | leng her |
[at bowle.

BOYET

I feáre | too much rúb | bing : good night, | my good ówle !

Les lignes 3 et 6 sont anapestiques; les autres peuvent être considérées comme formées d'iambes.

Resté seul, Costard se livre à ses réflexions en des vers qui, à cause de leur étonnante variété, ont besoin d'être examinés un à un :

By my soule, | a Swaine ! | a most simp | le Clowne !
Lord, Lord ! | how the La | dies and I | haue put | him downe !
O my troth, | most sweete iestes ! | most ico | nie vul | gar wit !
When it comes | so smooth | ly off, | so obscen | ly as't were | so fit.
Arma | tho ath | toon side : | o, a | most dain | tie man !
To see | him walke | before | a La | dy, and | to beare | her Fann !
To see | him kisse | his hand ! | and how | most sweet | ly a | wil
[swear !

And his Page | ato | ther side, | that hand | full of wit !
Ah, hea | uens ! it is | most pathe | ticall nit !
Sowla, sowla !

Quelques-uns de ces vers se scandent d'eux-mêmes, les autres peuvent être divisés en un certain nombre de pieds d'une manière plus ou moins arbitraire; mais chacun, ou peu s'en faut, diffère de celui qui le précède ou le suit. Le rythme et le mètre varient de vers en vers; à la lecture, l'on sent bien de-ci de-là qu'il y a un rythme, plusieurs rythmes même, mais qu'il n'existe pas de mouvement d'ensemble; il est difficile d'imaginer moins de régularité ou une plus grande confusion ¹.

Somme toute, le «Doggerel» de Shakespeare se compose

1. De cette confusion, de cette absence d'un rythme dominant et d'un mouvement d'ensemble à la prose rythmée, il n'y a qu'un pas, à en juger du moins par ce passage de prose, dans cette même pièce, et qui pourrait se diviser tant bien que mal en pieds de la manière suivante: (II, I, 91.) PRINCESS.—«Faire» | I giue | you backe | againe; | and «wel | come» I haue | not yet : | the rooffe | of this «Court» | is too high | to be yours; | and «wel | come» to | the wide | fieldes, | too base | to be mine.—

d'abord de vers qui ne sont pas métriques, ou bien qui ne le sont qu'en partie : tels sont ceux du dialogue entre le Pédant et le Vicaire. Puis ce sont des vers où le rythme prédomine et qui ne valent guère que comme effets rythmiques. Enfin, c'est un mélange de pieds et de mètres qui se suivent plus ou moins au hasard, au détriment de tout rythme, de tout mouvement d'ensemble. Le morceau n'est pas écrit dans une forme de vers donnée, il n'a pas de mètre.

Après Shakespeare, Jonson s'est amusé à composer du « Doggerel ». Il existe un amusant pastiche de la versification des Interludes et des Moralités dans *The Devil is an Ass*; mais le « livret » du divertissement offert par Mosca, le parasite, et ses pairs à Volpone, le magnifico vénitien, paraît plus original et plus important, à en juger par le mal que certains admirateurs de Jonson se sont donné pour essayer d'en expliquer la versification :

Now, roome for fresh gamsters who doe will you to know,
 They do bring you neither play nor Vniversitie show;
 And therefore do intreat you, that whatsoeuer they reherse,
 May not fare a whit the worse, for the false pace of the verse.
 If you wonder at this, you will wonder more, ere we passe,
 For know, here is inclos'd the Soule of Pythagoras,
 That iuggler diuine, as hereafter shall follow;
 Which Soule (fast and loose, sir) came first from Apollo,
 And was breath'd into Æthalides Mercurivs his sonne,
 Where it had the gift to remember all that euer was done.
 Etc., etc. ¹

Ces vers sont pour la plupart des anapestes manqués à plaisir. Certains néanmoins sont très nets comme le suivant :

That iúg | gler diuine | as hereáf | ter shall fól | low

qui offre néanmoins deux irrégularités : l'absence d'une syllabe au premier pied et une syllabe hypermétrique.

Mais ce qui est bien évident, c'est que Jonson a cherché à faire des vers boiteux, puisqu'il parle du « false pace of the verse ». Il ne se doutait guère que cette innocente escapade dans le domaine du burlesque allait faire le désespoir d'un grave érudit du milieu du XVIII^e siècle qui s'est refusé à croire Jonson sur parole. « We must not understand, écrit

1. Folio 1616, p. 452.

en effet Upton, that he errs against the laws of metre; but that the pace of his verse may sometimes offend the too delicate ear, » ce qui est très différent, faut-il croire. Cherchant toujours à justifier Jonson contre lui-même, Upton découvre dans ces vers un exemple de « trochaic-dimeter-brachy-catalectic commonly called ithyphallic measure »; il reconnaît aussi que ces vers sont « of the anapestic kind, consisting of anapests, spondees, dactyls and sometimes the *pes proceleusmaticus* ». Il finit par indiquer la scansion de ces vers, qui, en dépit de toute cette nomenclature prosodique, paraissent aussi boiteux après qu'avant. Il y a fort à gager que si le rude Ben avait jamais lu les élucubrations d'Upton sur son « Doggerel », il lui aurait adressé un exemplaire de son *Bartholomew Fair*, après y avoir plusieurs fois souligné les mots suivants : « Of all beasts, I love the serious ass; he that takes pains to be one, and plays the fool with the greatest diligence that can be¹. »

Peu à peu, ce « Doggerel » qui consiste en vers manqués par suite de l'ignorance du poète, ou de propos délibéré en vue de produire un effet comique, ce « Doggerel » sans mesure, ou, si je puis dire, d'une mesure approximative, se fait plus rare. La technique du vers s'améliore, grâce à une grande pratique et à l'étude des questions de versification. D'autre part, la prose est le mode d'expression adopté pour les rôles de gros comique. Mais le « Doggerel » ne disparaît point pour cela; il revêt de nouvelles formes, en reprend d'anciennes quelque peu modifiées, et, entre les mains des rimailleurs d'une part, des satiriques et des humoristes de l'autre, il est encore destiné à tenir dans la poésie anglaise une place intéressante.

1. Acte III, sc. 1.

CHAPITRE III

Le « Doggerel » et la poésie burlesque.

- I. Cowley et le « Doggerel ». — Butler et *Hudibras*. — « Doggerel rhymes ». — La rime équivoquée. — Les rimes doubles avant Butler. — *Hudibras* met le burlesque à la mode.
- II. Les successeurs de Butler. — Les parodies. — Prior. — Swift.
- III. Le « Doggerel » et la poésie prosaïque. — Swift. — Les poètes de l'*Anti-jacobin*. — Thomas Moore.
- IV. Essai d'une définition du « Doggerel ».

I

Les rimailleurs abondent au xvii^e siècle. Écrivains de ballades, de pasquins, de poèmes populaires, ils sont légion et leur nombre n'est surpassé que par celui de leurs productions hâtives, mal venues, écrites du premier jet et publiées sur l'heure. Dans sa comédie *The Guardian*, représentée à Cambridge en 1641, Cowley a mis en scène un de ces improvisateurs auquel il donne le nom significatif de Dogrel. Dogrel déploie ses talents à diverses reprises, et ces passages sont précieux parce qu'ils nous apprennent ce qui passait pour du « Doggerel » aux yeux de Cowley et de ses contemporains. Notre « poetaster » a un faible pour le « ballad metre », vers de quatre pieds et de trois alternés, le tout d'une cadence régulière et monotone :

Contain thy tongue, and keep it in
Within thy mouths large prison.
Both jars, and also many a sin
From out the mouth has risen ¹.

Le burlesque est aussi l'un de ses points forts, à moins qu'il ne s'agisse de sa part d'une simple faute de goût dans cette

1. *Essays, Plays and Sundry Verses* (éd. Waller). — *The Guardian*, acte I, sc. 1.

improvisation où. en bon « poète crotté », il emprunte les deniers du voisin :

To morrow ere the rosie finger'd morn
Starts from Tithonus bed, as Authors write;
Ere Phœbus cry Gee-hoe unto his team,
We will restore again, and thank you for your pain ¹.

Dans le feu de l'inspiration, il ne se donne pas le temps de peser ses mots, et il lui arrive de dire des absurdités. Qu'importe ! le vers a le nombre de syllabes voulu et le mot sonne bien :

Thus Pride doth still with Beauty dwell,
And like the Baltick ocean swell ².

« Why the Baltick ? interrompt un fâcheux. — Why the Baltick ? reprend Dogrel indigné, This tis not to have read the Poets ». Dogrel se distingue aussi par des cacophonies dues à la répétition de sons semblables ou au heurt de deux syllabes accentuées :

Ye Muses nine assist my verse,
That dwell by Helicon along;
Captain Blades praise I will rehearse,
With lyre and with song ³.

Phébus fait souvent la sourde oreille, Pégase refuse de prendre son essor et voilà notre poète, à court d'inspiration, obligé de se battre les flancs pour débiter les pires platitudes :

There will I whet my Lyrick Muse
With Falern wine as I do use.
Captain Blade cannot refuse
To entertain us;
Etc., etc. ⁴

A cela, il faut ajouter des rimes burlesques sur lesquelles nous aurons à revenir sous peu ⁵. On voit quelle idée Cowley se faisait du « Doggerel ». Il s'agit beaucoup moins d'une violation des règles de la métrique que de celles du goût. Le « Doggerel » devait être pour lui de la poésie triviale, sans noblesse, revêtant de préférence la forme par excellence de la poésie popu-

1. *Guardian*, I, 1.

2. Acte I, sc. III.

3. *Id.*

4. Acte IV, sc. II.

5. Acte I, sc. V.

laire, le vers de la ballade, avec sa cadence accusée, monotone et un peu enfantine. Les termes sont mal choisis, impropres ou burlesques, sonores, mais dépourvus de sens; à ces négligences de style s'ajoutent encore d'horribles cacophonies. Ce qui choque peut-être par-dessus tout, c'est le vide de la pensée, l'absence de tout sentiment, ce sont ces banalités et ces platitudes indignes d'être exprimées en vers, trop terre à terre, trop insignifiantes pour l'être en prose, et qu'un homme un peu sensé comprendrait qu'il a tout intérêt à garder pour lui. Dogrel n'est qu'un pauvre sot, et seuls de plus sots que lui peuvent trouver le courage de l'admirer. Il faut, en effet, avoir un tour d'esprit particulier ou se trouver dans des dispositions un peu anormales pour goûter ses balivernes en vers : « I hate your verses, Dogrel, till I be drunk¹, » dit un des personnages de la pièce. C'est pourquoi il n'y a pas lieu de s'occuper davantage de ces productions sans mérite, fadaises des uns, improvisations bachiques des autres. Elles n'offrent d'intérêt que lorsqu'elles sont l'œuvre d'hommes de talent et d'esprit qui s'amuse, comme Chaucer, Skelton et les autres, à écrire au rebours des règles de l'art, à les travestir à plaisir, en humoristes, en bons poètes burlesques, assez maîtres de leur art pour s'en jouer et en rire.

La « maladie du burlesque », qui sévit en France, de 1640 à 1660, dont le *Typhon* (1644) et l'*Enéide travestie* (1646-1648) de Scarron sont les œuvres les plus connues, se fit sentir en Angleterre². En novembre ou décembre 1662 parut un petit livre intitulé : *Hudibras. The first part, written in the time of the late wars*. Une seconde partie fut publiée en 1664, une troisième en 1678. L'œuvre eut le plus vif succès. Pepys l'acheta sur le conseil d'un ami, mais n'y vit qu'un tas de sottises, et, tout honteux de son acquisition, revendit le volume, se résignant même à perdre un « shilling » pour s'en défaire. Six semaines plus tard, en présence de l'enthousiasme général, il se sentit tenu d'en acheter

1. *Guardian*, acte IV, sc. II. — V. dans *Hudibras*, second part, canto III, le type de Whachum, le « Poetaster ».

2. Brunetière, *Etudes critiques sur l'histoire de la littérature française*, 8^e série, p. 57-93.

un second exemplaire, « it being certainly some ill humour, écrit-il, to be so against that which all the world cries up to be an example of wit; for which I am resolved once again to read him, and see whether I can find it or no¹. » Les nombreuses imitations, dont M. Brimley Jonson a publié la liste dans son édition des œuvres poétiques de Butler, suffiraient, à elles seules, à prouver la popularité de *Hudibras*. Il serait superflu de rappeler les circonstances politiques bien connues qui assurèrent à l'ouvrage un succès immédiat et complet; mais ce succès était aussi dû à la valeur intrinsèque de l'œuvre, sans laquelle celle-ci n'aurait joui que d'une vogue éphémère. Dans les premières années du XVIII^e siècle, le poème de Butler avait perdu depuis longtemps tout intérêt d'actualité; mais comme poème burlesque, à cause de sa forme et de sa versification, il comptait encore de nombreux admirateurs. Addison se voit forcé de s'élever à diverses reprises, dans *Le Spectator*, contre les exagérations et le manque de goût de certains d'entre eux, en particulier ceux qui s'efforçaient de faire des pastiches du « Doggerel » de *Hudibras*, et d'écrire des « vers hudibrastiques ». Ces passages du *Spectator* sont très importants au point de vue des sens nouveaux qu'ils confèrent au mot « Doggerel »; ils sont donc cités *in extenso*:

« The two great Branches of Ridicule in Writing are Comedy and Burlesque. The first ridicules Persons by drawing them in their proper Characters, the other by drawing them quite unlike themselves. Burlesque is therefore of two kinds, the first represents mean Persons in the Accoutrements of Heroes; the other describes great Persons acting and speaking, like the basest among the People. *Don Quixote* is an Instance of the first, and *Lucian's Gods* of the second. It is a Dispute among the Criticks, whether Burlesque Poetry runs best in Heroic Verse, like that of the Dispensary, or in Doggerel, like that of *Hudibras*. I think where the low Character is to be raised the Heroic is the proper Measure, but when an Hero is to be pulled down and degraded, it is done best in Doggerel.

» If *Hudibras* had been set out with as much Wit and

1. Pepys, *Diary*, Dec. 26, 1662; Feb. 6, 1663.

Humour in Heroic Verse as he is in Doggerel, he would have made a much more agreeable Figure than he does; tho' the generality of his Readers are so wonderfully pleased with the double Rhimes, that I do not expect many will be of my Opinion in this Particular¹. »

Ailleurs, Addison insiste plus particulièrement sur ces « double Rhimes » dans un numéro de son journal où il passe en revue les différentes formes de « false wit » : anagrammes, acrostiches et bouts rimés :

« I must subjoin to this last Kind of Wit the double Rhymes, which are used in Doggerel Poetry, and generally applauded by ignorant Readers. If the Thought of the Couplet in such Compositions is good, the Rhyme adds little to it; and if bad, it will not be in the Power of the Rhyme to recommend it. I am afraid that great Numbers of those who admire the incomparable *Hudibras*, do it more on account of these Doggerel Rhymes than of the Parts that really deserve Admiration. I am sure I have heard the

Pulpit, Drum Ecclesiastick,
Was beat with Fist instead of a Stick,
and

There was an antient sage Philosopher
Who had read Alexander Ross over.

more frequently quoted, than the finest Pieces of Wit in the whole Poem². »

Dans un autre essai, après avoir déploré les abréviations à la mode telles que : *mob. rep. pos. incog.* dont Swift s'était déjà moqué dans un numéro du *Taller*, Addison ajoute aussitôt après :

« We see some of our Poets have been so indiscreet as to imitate *Hudibras's* Doggrel Expressions in their serious Compositions, by throwing out the Signs of our Substantives, which are essential to the *English Language*³. »

Ainsi, d'après Addison, le vers de *Hudibras* est du « Doggerel » ; le poème est surtout populaire à cette époque

1. *Spectator*, n° 249. — Sur ces deux espèces de burlesque, v. Boileau, *Le Lutrin*, Au Lecteur.

2. *Spectator*, 60 et 62.

3. *Id.*, 135.

pour ses rimes doubles qui sont employées en « Doggerel Poetry »; enfin il renferme des abréviations particulières, appelées « Doggerel Expressions ».

Le vers de *Hudibras* est tout bonnement le vers de quatre pieds iambiques : c'est une des mesures les plus employées et les plus populaires de la poésie anglaise; Chaucer le mêle à des vers de trois pieds dans les strophes de son *Roman de Sir Thopas*; Heywood s'en sert à l'exclusion de tout autre dans sa comédie, *The Four P's*. Il ne faut pas oublier que c'est le mètre de l'*Enéide Travestie* et du *Typhon*¹. Plus court que l'alexandrin ou que le vers décasyllabique, il paraît, en raison même de son allure plus vive, s'adapter fort bien à la poésie burlesque. Aussi, éprouve-t-on quelque peine à se ranger à l'avis d'Addison, qui ne faisait d'ailleurs que répéter une critique d'un illustre devancier : le poète Dryden :

« The sort of verse which is called *burlesque*, consisting of eight syllables, or four feet, is that which our excellent Hudibras has chosen... The choice of his numbers is suitable enough to his design, as he has managed it; but in any other hand, the shortness of his verse, and the quick returns of rhyme, had debased the dignity of style. And besides, the double rhyme (a necessary companion of burlesque writing), is not so proper for manly satire; for it turns earnest too much to jest, and gives us a boyish kind of pleasure. »

Il regrette que l'auteur n'ait pas employé le vers décasyllabique :

« For this sort of number is more roomy; the thought can turn itself with greater ease in a larger compass. When the rhyme comes too thick upon us, it straitens the expression; we are thinking of the close, when we should be employed in adorning the thought². »

Quant à la versification, elle paraît régulière, en dépit de pieds de trois syllabes et d'un grand nombre de vers hypermétriques; Doctor Johnson dit bien que « the numbers [are] purposely neglected »; mais il n'entre dans aucun détail. Il

1. Scarron est mentionné dans *Hudibras* (ed. Waller), p. 99. (Annotations to the First Part.)

2. *Essays of John Dryden* (ed. W. P. Ker.), II, 105, 106.

s'agit sans doute moins d'erreurs de métrique que de la rudesse du vers et des cacophonies résultant de la pensée de l'auteur et du ton burlesque¹.

Les fameuses rimes doubles, qui excitaient une telle admiration, n'étaient rien de nouveau, pas plus en France qu'en Angleterre. Elles semblent avoir été en vogue chez nous bien avant de l'avoir été chez nos voisins; de plus ces rimes en France sont triples et quadruples. Tobler, dans son étude sur *Le Vers français ancien et moderne*, cite des exemples du XIII^e siècle tirés de l'œuvre de Gautier de Coinci, mort en 1236. Prieur de Vic-sur-Seine, il composa ou compila *Les Miracles de Nostre Dame* qui ne comptent pas moins de trente mille vers. Gautier de Coinci est un savant homme qui, d'après Gaston Paris, « écrit dans un style qui n'est rien moins que simple; il poursuit à tout prix la rime riche et se plaît à des jeux de mots et de sons souvent fatigants et ridicules². » Il recherche des « rimes de véritables homonymes » ou bien « le plus grand nombre possible de syllabes homophones d'un sens tout à fait différent ».

Cil qui l'aime *volagement* (la Vierge Marie)

Vers enfer pris *vol a, je ment*,

Ains i est ja piega volez (G. Coinci, 422, 220.)

Lucifer ies a droit, car le jor aportas

Et le perillié monde arivé a port as. (Id., 741, 152.)³

Ces tours de force étaient alors considérés comme une des suprêmes élégances de l'art, auxquelles seuls les maîtres poètes pouvaient prétendre. Gautier de Coinci les recommande à tous ceux qui se mêlent de versifier. Son conseil fut suivi, et l'on trouve de fréquents exemples de ces « rimes » « extra-riches » chez bon nombre d'auteurs contemporains et dans la littérature populaire, contes et fabliaux. La vogue dure et grandit; elle semble atteindre son apogée au XV^e et au XVI^e siècle : on en découvre dans les Mystères de cette

1. *Lives of the Poets*, Butler. — Complete Works, IX, 199.

2. *La Littérature française du Moyen-Age*, p. 206, 207.

3. Tobler, *Le Vers français ancien et moderne*, p. 174 et suiv. — V. encore Petit de Julleville, *Les Mystères*, I, 285; Faguet, *Histoire de la Littérature française*, I, 206, 337. — *Œuvres complètes de Saint-Amant* et les notes de Livet sur *La Pétarrade aux Rondeaux*, I, 316-323.

époque parmi bien d'autres excentricités d'une « versification insensée ». Meschinot, Jean Marot et Guillaume Crétin y excellent; le *Traité de Versification française* de Quicherat en cite des exemples fort curieux. Jamais la rime équivoque n'a été plus en honneur: l'auteur du *Jardin de Playsance et Fleur de Rhétorique* (1499) proclame qu'elle est la plus belle de toutes, et les autres rhétoriciens du temps font écho.

Poètes et lecteurs se lassent à la longue de ces amusettes; à mesure que l'influence des œuvres antiques se fait sentir, le goût change et s'épure. Parmi les humanistes, Rabelais, qui, au dire d'Etienne Pasquier, « avoit plus de jugement et doctrine que tous ceux qui escrivirent en nostre langue de son temps, » ridiculisa Crétin en le représentant, dans son *Pantagruel*, travesti dans le personnage de Raminagrobis¹; il s'amusa à imiter les rimes de sa victime, à reproduire textuellement certaines d'entre elles dans les Fanfreluches antidotées du second chapitre de *Gargantua*.

Clément Marot se sert de la rime équivoquée dans des pièces sérieuses, des pièces d'apparat, si je puis dire, qu'il dédie au roi, à M^{me} de Soubise et dans lesquelles il déploie tout son beau et gai savoir de fils de rhétoricien. Mais le charmant et spirituel poète de François I^{er}, loin d'abuser de ces tours d'adresse, ne s'en sert qu'avec discrétion, le plus souvent pour s'amuser; nul ne jongle mieux que lui avec les mots et les rimes :

En m'ébattant je fais rondeaux en rime
Et en rimant bien souvent je m'enrime;
Bref c'est pitié d'entre nous rimailleurs,
Car vous trouvez assez de rime ailleurs;
Et quand vous plaît mieux que moi rimassez;
Des biens avez et de la rime assez;
Mais à moi à tout ma rime et ma rimaille
Je ne soutiens, dont je suis *marri*, *maille* ².

La rime équivoque subsiste longtemps encore dans la poésie française : P. Delaudun, dans son *Art poétique* (1559), en parle comme de la « première, la plus excellente et moins usitée pour être la plus difficile ». Étienne Tabourot lui con-

1. III, XXI.

2. V. aussi Tobler, 165, 166.

consacre plusieurs pages de ses *Bigarrures* (1583), et les poètes s'en servent; mais l'on est déçu de n'en guère trouver chez Saint-Amant, Scarron et les autres « grotesques » et burlesques du *xvii^e* siècle, ou plutôt de voir qu'ils n'en aient pas tiré un meilleur parti.

Il faut attendre jusqu'au *xix^e* siècle, jusqu'à l'apparition des *Odes funambulesques*, et des *Cariatides*, de Théodore de Banville pour voir à quels effets comiques pouvait prêter la rime « somptueuse, imprévue, retentissante, fantastique »¹.

Quand commença en Angleterre la vogue de la rime équivoquée? Trouve-t-on même, à vrai dire, ces « rimes calembours »² dans lesquelles le dernier ou les derniers mots du premier vers sont repris exactement dans le second, mais avec un sens différent? Peut-être pas exactement, et ce sont plutôt des ébauches de calembours. Quoi qu'il en soit, les faits sont du même ordre, et l'analogie des rimes burlesques anglaises avec la rime équivoquée est si apparente qu'un rapprochement s'impose, même si cette ressemblance est purement fortuite.

La rime riche de plusieurs syllabes était connue de longue date. Il en existe de nombreux exemples dans le *Troilus and Criseyde*, de Chaucer; mais l'on y rencontre également des exemples de « rime brisée », c'est-à-dire composée de plusieurs mots, telle que « toles » rimant avec « scole is »³.

Puttenham dit que les mots dans lesquels le dernier accent porte sur l'antépénultième, formant ainsi une rime de trois syllabes, sont susceptibles de fournir les rimes les moins agréables de toutes, parce qu'elles rendent le vers trop léger et trivial et conviennent mieux aux épigrammes, aux comédies qu'à l'épique et à la poésie lyrique, les plus harmonieuses de toutes⁴. Cette considération n'empêche pas sir John Harrington d'y recourir dans sa traduction en vers héroïques de l'*Orlando Furioso* (1591) et de les défendre dans l'« Apo-

1. V. à ce sujet Banville, *Petit traité de Poésie française*. — Guyau, *Les Problèmes de l'esthétique contemporaine*, livre III, ch. II et IV. — Lemaître, *Les Contemporains*, 1^{re} série, Théodore de Banville. — A. Beaunier, *La Poésie nouvelle*, Introd.

2. Guyau, 198, 199.

3. *Troilus and Criseyde*, I, 632, 634.

4. Puttenham (ed. Arber), p. 93, 94.

logie » qui lui sert de préface; l'on voit tout de suite que l'auteur a en vue les critiques défavorables de Puttenham, ou mieux encore, celles qu'il prévoit qu'on lui adressera » :

« Now for them that find fault with polysyllable meeter, me thinke they are like those that blame men for putting suger in their wine, and chide to bad about it, and say they marre all, but yet end with Gods blessing on their hearts. For indeed if I had knowne their diets, I could haue saued some of my cost, at least some of my paine : for when a verse ended with *ciuillitie*, I could easier, after the auncient maner of rime, haue made *see*, or *flee*, or *decree* to aunswer it, leauing the accent vpon the last syllable, then hunt after three syllabled wordes to answere it with *facillitie*, *gentillitie*, *tranquillitie*, *hostillitie*, *scurrillitie*, *debillitie*, *agillitie*, *fragillitie*, *nobillitie*, *mobillitie*, which who mislike may tast lamp oyle with their eares. And as for two syllabled meeters, they be so approued in other languages, that the French call them the feminine rime, as the sweeter, *and* the one syllable the masculin. But in a word to answer this, *and* to make them for euer hold their peaces of this point, Sir *Philip Sidney*, not only vseth them, but affecteth them — *signifie*, *dignifie*, *shamed is*, *named is*, *blamed is*, *hide away*, *bide away*. Thogh if my many blotted papers that I haue made in this kind might affoord me authoritie to giue a rule of it, I would say that to part them with a one syllable meeter between them wold giue it best grace. For as men vse to sow with the hand and not with the whole sacke, so I would haue the eare fed but not cloyed with these pleasing and sweet falling meeters¹. »

Les effets comiques que l'on pouvait tirer de ces rimes multiples, doubles et triples, étaient sans doute déjà connus aux faiseurs d'épigrammes, écrivains de satires et auteurs de comédies du xvi^e siècle; c'est du moins ce que permet de croire le passage de Puttenham mentionné plus haut; mais c'est dans les œuvres de Taylor, le fameux « Water Poet » que j'ai rencontré les premières rimes doubles burlesques. « Hudibrastic rhymes, écrit Southey, are to be found

1. Greg. Smith, *Eliz. Crit. Es.*, II, 220, 221. Harrington réclamait l'application à la poésie anglaise de la règle d'alternance de notre poésie française.

in the Water Poet's works; there may be earlier specimens, and probably are, for Taylor possessed an imitative rather than inventive talent; but this is the earliest that I have seen¹. » L'on en trouve en effet des exemples dans *A Dogge of Warre* écrit en vers de quatre pieds et en « doggerell Rimes » :

In doggrell Rimes my lines are writ,
As for a Dogge I thought it fit,
And fitting best his *Carkas*.
Had I been silent as a Stoicke,
Or had I writ in verse Heroicke,
Then had I beene a *Starke Asse* ².

Ben Jonson y excelle à ses heures : dans le divertissement offert à Volpone par ses parasites, ceux-ci retracent l'origine et les transmigrations de l'âme de Pythagoras :

From Pythagore, shee went into a beautifull peece,
Hight Aspasia the meretrix; and the next *tosse of her*
Was, againe, of a whore, shee became a *Philosopher*
Crates the Cynick ³.

Elles abondent dans son *On the Famous Voyage*, récit burlesque d'une expédition dans les quartiers les plus populeux et malodorants de Londres. Je relève de-ci de-là, un peu au hasard : *Bristo* et *list ho*, *monster* et *once stir*, *scare men* et *carmen*, *Pollux* et *all lucks*, *fear a* et *chimæra*, *Minos* et *high nose*, etc.⁴. Chapman, dans un passage d'une épître en vers au lecteur, en tête de sa traduction d'Homère (1610-1616?), s'amuse à se servir de quelques-unes de ces rimes, mais il a bien soin d'indiquer le changement de ton, en écrivant en marge ce seul mot : « Ironique ». Ses rimes, au lieu d'être plates, sont croisées, ce qui nuit quelque peu à leur effet ⁵. Davenant insère des doubles rimes burlesques dans un intermède bouffon de son ballet de *Britannia Triumphans*, dansé à Whitehall la nuit des Rois (1638). C'est une sorte de parodie des romans de chevalerie, « The Mock Romanza »,

1. *An Essay on the Lives and Works of our uneducated Poets*, p. 44.

2. *All the Workes of John Taylor* (1630), p. 226.

3. Folio 1616, p. 452.

4. *The Works of B. J.* (éd. Gifford Cunningham), III, 268.

5. Spingarn, *Critical Essays of the XVIIth Century*, I, 77 :

but in Greeke or Latine
Their writs are rare, for thence true Poesie sprong :
Though them (Truth knowes) they haue but skil to chat-in.

et l'on y trouve des rimes dignes de tout point de celles de ses prédécesseurs : *tell ye, belly; trull is, bullyes; blade is, Amadis; abode is, Antipodes*, etc¹.

Ces quelques faits suffisent à prouver que Butler n'a point inventé les « hudibrastic rimes »; il comptait au contraire d'illustres prédécesseurs. Nul, à vrai dire, n'en avait fait un usage aussi constant; nul n'avait poussé aussi loin la folie burlesque, et c'est pourquoi il est considéré, somme toute avec raison, comme le grand maître de ce genre d'ornements poétiques.

Ces rimes amusent par le rapprochement de mots disparates, par ce qu'elles ont de rare, d'imprévu, de surprenant. de « pittoresque », non moins que par l'intention satirique qui réunit et oppose en même temps ces termes à la fin des vers :

Beside he was a shrewd *Philosopher*,
And had read every Text and gloss over.

Whats'ever will not with thy (*what d'ye call*)
Thy *light Jump* right thou call'st *Synodical*.

For that proud Dame.....
Us'd him so like a base *Rascallion*,
That old *Pyg-* (what d'y' call him) *malion*.

We do but row, we're steer'd by Fate,
Which in success oft disinherits,
For spurious Causes, noblest merits.

..... nor Doctor *Epidemick*,
Though stor'd with Deleterious *Méd'cines*,
(Which whosoever took is Dead since)².

Très souvent, pour obtenir sa rime, Butler n'hésite pas à prendre des libertés avec l'accent et la prononciation des mots; il assemble en quelque sorte ceux qu'on s'attendrait le moins à voir réunis pour produire un même son; il use d'audace : ce sont de véritables défis aux usages, aux règles, mais qui désarment par ce qu'ils ont d'absurde et de cocasse :

Just so *Romances* are, for what else
Is in them all, but *Love* and *Battels*?

1. *The Dramatic Works of W. D.* (éd. Maifment et Logan), II, 278 et suiv.

2. *Hudibras* (éd. Waller), p. 6, 87, 67, 26, 36.

Which now began to rage and burn as
Implacably as flame in Furnace.

And never coyn a formal lye on't,
To make the *Knight* o'rcome the *Giant*.

Therefore there needs no more be sed here
We unto them refer our Reader ¹.

Ailleurs, il se sert de mots étrangers, et la rime devient macaronique en quelque sorte, le plus souvent au détriment de la prononciation des deux mots qui souffrent l'un et l'autre de cette sorte de mariage forcé :

..... *Latine* was no more difficile,
Than to a Black-bird 'tis to whistle.

Have we not enemies *plus satis*,
That *Cane* and *angue* *pejus* hate us ²?

ou bien encore, les mots sont coupés à la rime, à cheval sur les deux vers, et forment une espèce d'enjambement bizarre :

Which now had almost got the Upper-
Hand of his Head, for want of Crupper ³.

Au besoin, l'ordre des mots lui-même est interverti; les éléments d'un nom composé, par exemple, changent de place pour que la rime soit rare et baroque :

Bred up where Discipline most rare is,
In Military *Garden-Paris*. (Paris-Garden) ⁴

La rime, loin d'être une « esclave », comme le veut Boileau, devient un tyran qui mène le poète où bon lui semble. Elle est, comme le dit Butler, le gouvernail qui dirige le vers; l'un de ceux-ci suggère et détermine l'autre : l'un sert au sens, l'autre à la rime ⁵.

Les rimes simples sont détestables à plaisir : des voyelles

1. *Hubibras*, p. 28, 46, 29, 20.

2. *Id.*, p. 4, 22.

3. *Id.*, p. 11.

4. *Id.*, p. 32.

5. *Id.*, p. 151

For Rhime the Rudder is of Verses,
With which like Ships they stear their courses.

p. 106 :

But those that write in *Rhime*, still make
The one *Verse* for the others sake:
For, one for *Sense*, and one for *Rhime*,
I think's sufficient at one time.

brèves riment avec des voyelles longues; l'accent est déplacé avec une désinvolture et une ingéniosité que l'on est en fin de compte forcé d'admirer : *knee* rime avec *chivalry*, *these* avec *peace*, *was* avec *case*, *appear* avec *air*, *sphere* avec *ancestor*, *rat* avec *prevaricate*, *are* avec *Philosopher*¹. Comme pour les rimes doubles, c'est très souvent dans le rapprochement et la mise en relief de certains mots par la rime que se trouve tout le sel du vers :

As *Mountaigne* playing with his Cat,
Complains she thought him but an Ass,
Much more she would Sir *Hudibras*.

he could speak *Greek*,
As naturally as Pigs squeek².

Enfin, la rime porte très souvent sur des mots sans importance. Ces « weak endings », qui donnent au vers blanc tout le naturel de la conversation, produisent, en principe, un tout autre effet dans les vers rimés, parce que la rime confère à ces mots une valeur que rien ne justifie, et force le lecteur, sous peine de fausser le vers, à leur donner une importance disproportionnée, c'est-à-dire plus ou moins ridicule. Ces enjambements avaient d'autant plus de chances de faire sourire que les idées de Waller et son fameux « couplet » avaient alors force de loi. De la part de Butler, qui, comme on vient de le voir, s'entendait à merveille à mettre certains mots en relief en les alliant par la rime, ces négligences étaient bien voulues, constituaient un procédé opposé au précédent, avaient même peut-être pour objet de former un contraste avec lui, afin de lui donner plus de force :

As if they were consenting to
All mischief in the World men do.

Portended Mischiefs farther then
Low Proletarian Tithing-men.

Th' *Egyptians* worshipp'd *Dogs*, and for
Their faith made fierce and zealous Warr³.

1. *Hudibras*, p. 4, 5, 7, 34, 24, 17.

2. *Id.*, p. 4.

3. *Id.*, p. 18, 22, 23. La vogue des rimes doubles dites « Hudibrastic » se continue au XVIII^e et au XIX^e siècles, chez Prior, Swift, plus tard chez les frères Smith; v. dans *Rejected Addresses*, *Punch's Apotheosis*.— Byron en fait un usage constant dans *English Bards and Scotch Reviewers*, *Beppo* et *Don Juan*; Shelley,

Quant aux « doggerel expressions », il faut, avant d'en parler, faire remarquer l'emploi de cette locution, dont le sens à première vue ne fait pas de doute, mais qui, pour peu qu'on cherche à le préciser, n'est plus tout à fait aussi clair, puisqu'il suppose la définition du « Doggerel » que nous cherchons. Ce sont des mots abrégés, mutilés, estropiés à plaisir en vue de les rendre grotesques, d'en faire des caricatures de mots, si j'ose dire, qui sont tout à fait à leur place dans un poème burlesque. Certains de ces termes, assez peu nombreux d'ailleurs, voient leur nombre de syllabes réduit : tels sont ceux que cite Addison ; d'autres, beaucoup plus nombreux, subissent des élisions et des contractions peu communes et parfois alarmantes :

H' was very shie of using it.	(P. 4.)
H' had hard words, ready to shew why.	(P. 5.)
When w'are, or are not understood.	(P. 20.)
And when with hasty noise he spoke' em.	(P. 6.)
Th' had heard three Labo'ers of Babel.	(Id.)
Although the Bear gain'd much b'ing bound.	(P. 21.)
Assist me but this once, I'mplere.	(P. 20.)
Wh' have quell'd so vast a Buffalo ¹ .	(P. 200.)

L'orthographe tend par moments à devenir phonétique : *said*, par exemple, est écrit *sed* ; *like*, *lik* ; *lie*, *ly* ; *shone*, *shon*, etc. (pp. 20, 19, 186, 159). Il résulte de là des cacophonies amusantes :

Tell what her *D'ameter* t'an Inch is².

Et, à propos de ces cacophonies, il ne faut point perdre de vue que le vocabulaire de Butler est un pot pourri de tous les jargons, de tous les argots ; les monosyllabes y sont aussi très nombreux : ils donnent à son vers une allure sautillante, se heurtent à des mots longs d'une toise, et qui paraissent d'autant plus longs que les autres le sont moins.

dans *Peter Bell the Third* ; Moore, dans *The Two penny Post-bag*, *The Fudge Family in Paris*, etc. Hood les emploie dans *Whims and Oddities*, *A Recipe for Civilization*. V. l'introduction de ce poème : « ...in the style of the rhymes it is Hudibrastic — as if in the ingredients of Versification he [l'auteur] had been assisted by his BUTLER ! »

1. V. sur ce sujet l'article de Swift dans *The Tatler*, n° 230 (27 sept. 1710), et aussi du même, *A Proposal for Correcting, Improving, and Ascertaining the English Tongue*, 1712. — V. la note dans l'éd. du *Spectator* de M. Greg. Smith, II, 372. L'ami de Swift, Thomas Sheridan, s'amusa à composer des vers qui marquaient un sérieux progrès sur ceux de *Hudibras*, puisqu'il avait réussi, à se débarrasser de la plupart des voyelles. Swift, *Poetical Works* (Aldine Poets), III, 257.

2. *Hudibras*, 159.

II

Il n'est peut-être pas exagéré de dire que *Hudibras* mit le burlesque à la mode, d'autant mieux qu'il ne se trouva pas en Angleterre un Boileau pour le condamner. Le burlesque revêt souvent la forme de parodies. Ce n'était point là une forme nouvelle; le *Roman de Sir Thopas*, *The Knight of the Burning Pestle*, la « Mock Romanza » de *Britannia Triumphans* étaient des parodies des romans de chevalerie et s'attaquaient à un genre. Désormais, les parodies s'attaqueront plutôt à telle ou telle œuvre, c'est-à-dire deviendront plus précises et plus personnelles.

La plus fameuse d'entre elles est *The Rehearsal* (1671) qui tourne en ridicule les « heroic plays » en général, mais plus particulièrement celles de Davenant et de Dryden, représenté sous les traits de Bayes. Le procédé employé d'ordinaire dans ces satires consiste soit à exagérer des pensées ou des sentiments bizarres ou forcés, à les dénaturer, à les pousser à l'absurde, soit à transposer en un langage trivial et bouffon le style précieux ou ampoulé de l'original :

As some fair tulip, by a storm oppress,
Shrinks up, and folds its silken arms to rest;
And, bending to the blast, all pale and dead,
Hears from within, the wind sing round its head :
So, shrowded up your beauty disappears;
Unvail my Love; and lay aside your fears.

Ces lignes de la *Conquête de Grenade*, de Dryden, sont parodiées dans *The Rehearsal* de la façon suivante :

As some tall Pine, which we, on Ætna, find
T'have stood the rage of many a boyst'rous wind,
Feeling without, that flames within do play,
Which would consume his Root and Sap away;
He spreads his worsted Arms unto the Skies,
Silently grieves, all pale, repines and dies :
So, shrowded up, your bright eye disappears.
Break forth, bright scorching Sun, and dry my tears.

Voici maintenant quatre vers de *L'Amour tyrannique* de Dryden :

All dangers from your bed I will remove;
But guard it most from any future Love.

And when at last, in pity, you will dye,
I'll watch your Birth of Immortality.

Ils sont à leur tour travestis de la manière la plus absurde :

Your bed of Love, from dangers I will free;
But most, from love of any future Bee.
And when, with pitie, your heart-strings shall crack,
With emptie arms I'll bear you on my back.

« A pick-a-pack, a pick-a-pack, » conclut l'un des personnages de la pièce avec beaucoup d'à-propos¹. Dryden refusa de répondre au « Doggerel » de ces « faiseurs » de pasquins².

L'exemple de l'auteur de *The Rehearsal* ne fut que trop bien suivi par la multitude des rimailleurs envieux des poètes dignes de ce nom. Dans sa comédie, *Love and a Bottle* (1698), Farquhar met en scène l'un de ces « Grub street poetasters ». Atteint de « l'envie égalitaire », et ne pouvant souffrir les chefs-d'œuvre de ses rivaux heureux, il les travestit à sa façon pour les rabaisser, les ravalier à son niveau. Voici comment s'exprime ce Jacobin de lettres, maître Lyric :

Egad, I shall maul these topping fellows !

Says Mr. Lee,

Let there be not one glimpse, one starry spark,
But gods meet gods, and jostle in the dark.

Says little Lyric,

Let all the lights be burnt out to a snuff,
And gods meet gods, and play at blindman's-buff.

Very well !

Let gods meet gods, and so — fall out and cuff.

That's much mended. They're as noble lines as ever were penned.

Son éditeur, maître Pamphlet, n'a pas plus tôt pénétré dans sa mansarde, que notre « rimeur de bale », comme dirait Saint-Amant, lui parle de ses travestissements poétiques :

« Have you ever seen any of my burlesque, Mr. Pamphlet? I have a project of turning three or four of our most topping fellows into doggerel. As for example :

Conquest with laurels has our arms adorn'd,
And Rome in tears of blood our anger mourn'd.

Now,

Butchers with rosemary have our beef adorn'd,
Which has in gravy tears our hunger mourn'd.

1. Villiers, *The Rehearsal* (ed. Arber), 56, 57, 99.

2. *Essays of J. D.* (éd. Ker), II, 22.

How d'ye like it, Mr. Pamphlet, ha? — Well —
 Like gods, we pass'd the rugged Alpine hills;
 Melted our way, and drove our hissing wheels
 Through cloudy deluges, eternal rills.

Now, observe, Mr. Pamphlet; pray observe.
 Like razors keen, our knives cut passage clean
 Through rills of fat, and deluges of lean.

PAMPHLET. — Very well, upon my soul!

LYRIC. — Hurl'd dreadful fire and vinegar infused.

PAMPHLET. — Ay, sir, vinegar! how patly that comes in for the beef, Mr. Lyric! 'Tis all wondrous fine indeed ¹. »

Butler eut deux disciples de mérite très inégal, Prior et Swift; ils étaient liés, dînaient ensemble, faisaient des jeux de mots et se communiquaient leurs écrits. Bon nombre des pièces de vers de Prior sont en octosyllabes terminés par des rimes burlesques. Son poème de psychologie bouffonne, *Alma*, est la plus connue de toutes. Les procédés et les caractéristiques de Butler s'y retrouvent; mais Prior en use avec bien moins d'ampleur, de verve et d'audace. Il reconnaît d'ailleurs tout le premier qu'il n'est que l'ombre de son maître; il se compare au lourdaud qui succède à l'habile danseur de corde, et fait rire la galerie par ses prétentions et sa maladresse ².

Swift a une tout autre envergure: s'il est le plus grand des disciples de Butler, il est maître à son tour et, comme on l'a fort bien dit: « The greatest of doggerelists ³. »

Ses œuvres en vers ont embarrassé les critiques: Johnson, dans *The Lives of the Poets*, se trouve fort gêné quand il vient à en parler. En dépit de sa rude franchise, il semble n'avoir pas eu le courage de qualifier certaines d'entre elles de « Doggerel ». Le mot eût fait scandale: il était très mal vu à l'époque. Butler le réserve pour ses adversaires ou ses plagiaires ⁴. Johnson se tire d'embarras en assurant que « in the poetical works of Dr. Swift there is not much upon which the critic can exercise his powers. » Swift est en effet un humoriste en vers et c'est pourquoi il est difficile de savoir qu'en penser.

1. *Love and a Bottle*, III, II.

2. *Alma*, canto II, v. 120.

3. Saintsbury, *Hist. Eng. Prosody*, I, 393.

4. *Hudibras*, p. 161, 190, 193.

Le vers octosyllabique, le vers de *Hudibras*, est celui qu'il emploie le plus souvent, même dans celle de ses œuvres poétiques qui devait avoir été écrite le plus sérieusement, son fameux *Cadenus and Vanessa*. Le vers burlesque trotte d'un petit pas régulier avec le retour fréquent des rimes qui rappellent souvent celles de Butler⁵ et parfois même l'emportent en extravagance sur celles du maître. Quand Swift se trouve avec ses amis Delany et Sheridan, le grand-père de l'auteur de *The School for Scandal*, c'est à qui fera les pires folies; ce sont de véritables tournois d'excentricités: les petites pièces de vers, les épîtres se succèdent, toutes plus extravagantes les unes que les autres. Le doyen, à bout de forces, se plaint que ses amis l'accablent de leurs poèmes et ne lui permettent même plus de prier en paix. L'instant d'après, il saute sur sa plume et leur répond par quelques vers ahurissants, tels que les suivants :

Whate'er your predecessors taught us,
I have a great esteem for Plautus;
And think your boys may gather there-hence
More wit and humour than from Terence;
But as to comic Aristophanes,
The rogue too vicious and too profane is².

Et la pièce se continue avec des rimes de trois syllabes plus baroques les unes que les autres. Il se permet même à l'occasion des rimes de quatre syllabes :

Of sparrows tamed, and nuts innumerable
To choke the girls, and to consume a rabble³.

Mais Swift ne se contente pas du vers de *Hudibras* et fait parfois usage de lignes courtes, de deux ou trois pieds, qui ont l'allure vive et sautillante des « Skeltonics », avec de-ci de-là quelques rimes doubles :

From shoulder to flank
I'm lean and am lank;
My nose, long and thin,
Grows down to my chin;
My chin will not stay,
But meets it half way⁴.

1. *Poetical Works*, II, 29. Swift reprend pour son compte la rime de *Hudibras* : philosopher; gloss over.

2. *Id.*, III, 239.

3. *Id.*, I, 172.

4. *Id.*, II, 354-358.

Il compose bon nombre de pièces en vers anapestiques, par exemple *News from Parnassus* et certains de ses poèmes politiques destinés aux masses. Le choix de la cadence accusée et chantante de l'anapeste était très heureux dans ces ballades, ces plaintes et ces satires : elle plait aux foules, les frappe et se retient.

Enfin, voici quelque chose de nouveau, ou, pour être tout à fait exact, du « vieux neuf », mais si bien remanié qu'il équivaut presque à une invention, à une « création » : je veux parler du mètre (si tant est qu'on puisse employer ce mot) de quatre pièces bien connues : *Mrs. Frances Harris's Petition* (1699), *To Dr Sheridan* (1719), *George-Nim-Dan-Dean's Invitation to Thomas Sheridan* (1721), enfin *Mary the Cook-Maid's Leller* (1723)¹. La première se trouve citée un peu partout ; ce sont les doléances d'une chambrière qui raconte comment elle a perdu son porte-monnaie. Au récit de ses tribulations, la bonne dame joint les commentaires plus ou moins bienveillants du reste de la valetaille ; le tout est d'une admirable vulgarité :

To their Excellencies the Lords Justices of Ireland,
The humble petition of Frances Harris,
Who must starve and die a maid if it miscarries;
Humbly sheweth, that I went to warm myself in Lady Betty's
[chamber, because I was cold;
And I had in a purse seven pounds, four shillings, and six pence,
[besides farthings, in money and gold;
So because I had been buying things for my lady last night,
I was resolved to tell my money, to see if it was right.
Now, you must know, because my trunk has a very bad lock,
Therefore all the money I have, which, God knows, is a very small stock,
I keep in my pocket, tied about my middle, next my smock.
So when I went to put up my purse, as God would have it, my smock
[was unripp'd,
And instead of putting it into my pocket, down it slipp'd;
Etc., etc.

Leslie Stephen voit dans ces vers « a peculiar doggerel invented for the purpose by Swift »². Mais comment ne pas songer tout de suite aux longs vers plus ou moins métriques des « interludes » ou des pièces des prédécesseurs immédiats de Shakespeare ? Au premier coup d'œil, l'on est frappé par

1. *Poetical Works*, I, 50; III, 251, 261, 293.

2. *Swift* (English Men of Letters), p. 55.

l'inégalité de ces lignes dont certaines prennent une extension alarmante, tandis que d'autres restent au contraire dans les limites ordinaires. Quelques lignes semblent impossibles à scander; d'autres, au contraire, se scandent sans peine :

I was | resolved | to tell | my mo | ney to see | if it | was right

mais la plupart ne donnent pas de résultats satisfaisants. Il y a un rythme, on le sent, mais il n'est pas clair et paraît changer, s'effacer, s'accuser de nouveau, dans un même vers, ce qui produit sur le lecteur une impression fâcheuse d'insécurité; il ne sait ni où il en est, ni où il va :

So when I went to put up my purse, as God would have it, my smock
[was unripp'd.

à la lecture, à une première lecture, cette ligne peut paraître embarrassante, mais il semble, en la relisant, qu'elle doive se diviser de la manière suivante :

So when | I went | to put up | my purse || as God | would have it,
[my smock | was unripp'd.

Et l'on voit qu'aux pieds de deux syllabes se mêlent des pieds de trois syllabes en assez grand nombre pour désorienter dès l'abord et nécessiter la scansion du vers.

Comme dans les derniers vers prononcés par Costard, le rythme change d'une ligne à l'autre : dans celle qui précède, les iambes dominaient; la suivante est presque exclusivement composée d'anapestes :

Therefore | all the mo | ney I have | which God knows | is a ve |
[ry small stock.

Somme toute, le morceau n'a pas de mètre; la cadence n'est ni iambique ni anapestique; autant de vers, autant de combinaisons de rythmes et de mètres : l'embarras du lecteur est donc bien naturel.

La seconde de ces pièces n'est que de la prose « tagged with rhymes »¹, comme suffisent à le montrer les premières lignes :

Sir,

It is impossible to know by your letter whether the wine is to be bottled to-morrow, or no.

If it be, or be not, why did not you in plain English tell us so?

1. *Poetical Works*, I, 215.

For my part, it was by mere chance I came to sit with the ladies this night.

And if they had not told me there was a letter from you; and your man Alexander had not gone, and come back from the deanery; and the boy here had not been sent, to let Alexander know I was here, I should have missed the letter outright¹.

Swift s'excusait, dans une des pièces suivantes, de ce « rhymyng » qu'il reconnaissait être écrit « somewhat at large », et Delany répondait par une épître enthousiaste :

T'attempt to write like thee were frantic,
Whose lines are, like thyself, gigantic².

La troisième de ces compositions n'est encore que de la prose rimée. Par contre, la quatrième se rapproche de la première : c'est une macédoine de mètres et de lignes de prose. L'intention de Swift, dans ces quatre chefs-d'œuvre du « Doggerel » était de déconcerter le lecteur et de rire à ses dépens; il se réjouissait avec son ami Delany du mal qu'ils allaient donner aux « philologues » à venir³.

Aux effets de la versification burlesque s'ajoutent ceux d'un certain nombre de procédés, tels par exemple que les séries de vers commençant par un même mot, ou de longues laisses monorimes, comme chez Skelton. Ces dernières ont, chez Swift, un caractère particulier : la rime est formée d'un mot, par exemple, « sick », et le sel de la plaisanterie ou de la gageure (qui est une façon de bouts rimés) consiste précisément à ordonner phrases et vers en vue d'amener le mot, ce qui prête à d'affligeants calembours et à de plates inepties :

When I left you, I found myself of the grape's juice sick;
I'm so full of pity I never abuse sick;

I pitied my cat, whom I knew by her mew sick:
She mended at first, but now she's anew sick⁴.

Le calembour à la rime (formant une rime équivoque) ou dans le corps du vers est un des faibles de Swift, qui a d'ailleurs

1. *Poetical Works*, III, 251. Hood a imité ce « Doggerel » de Swift dans un certain nombre de pièces : *Letter of Remonstrances from Bridget Jones*; *The Lost Heir*; *Our Village by a Villager*; *The Sweep's Complaint*.

2. *Poetical Works*, III, 263 et s.

3. *Id.*, III, 260 :

Philologers of future ages,
How will they pore upon thy pages!

4. *Id.* III, 333.

très bien défini son œuvre poétique dans cette brève formule :
« puns and rhyme »¹.

Dear Tom, this verse, which however the beginning may appear, yet
[in the end's good *mètre*,
Is sent to desire that, when your August vacation comes, your
[friend's you'd *meet here* ².

Et l'on trouvera des séries de jeux de mots dans des pièces de vers écrites à Sheridan, au courant, au galop de la plume, en un minimum de temps. Ce sont de véritables « records »; l'une d'elles est dépêchée au saut du lit, composée, écrite, signée et cachetée en cinq minutes onze secondes après la réception de certain exploit en vers de Sheridan. Très fier de ce tour de force, Swift en indique la date précise : le 15 septembre 1718, à onze heures onze du matin. Cette précision est caractéristique du tour d'esprit de notre auteur; il n'est pas de poète plus exact, plus « matter of fact »³.

III

A une dame qui le priait de célébrer ses louanges « in heroic style », de renoncer pour une fois à son « paltry burlesque style » et à son « dogg'rel rhyme », Swift répondit dans une épître charmante qu'il se refusait à forcer son talent⁴. Il se rappelait sans doute ses essais malheureux dans le genre des odes pindariques à la manière de Cowley. Est-ce à dire que le ton des poèmes de Swift soit toujours celui de la poésie burlesque? Bon nombre d'entre eux tiennent plutôt de la comédie que de la farce; loin de déformer la réalité en l'exagérant, ils la reproduisent avec une scrupuleuse exactitude, conservant soigneusement jusqu'aux détails les plus insignifiants. Si ces compositions ne sont plus burlesques, elles ne sont pas poétiques, bien au contraire; il est même difficile d'imaginer quelque chose qui le soit moins : c'est de la poésie prosaïque.

1. *Poetical Works*, I, 57.

2. *Id.*, III, 260.

3. *Id.*, III, 248-251.

4. *Id.*, II, 26.

Qu'est-ce que la poésie prosaïque ? N'y a-t-il pas une contradiction dans les termes ? La poésie et la prose ne s'excluent-elles point ? Peut-on donc séparer le vers de la poésie ? qu'est-ce que la poésie et qu'est-ce que le vers ? A ces questions qui jaillissent dans l'esprit, d'autres ont déjà répondu, écoutons-les. « All good poetry, écrit Wordsworth, is the spontaneous overflow of powerful feelings... its object is truth... carried alive into the heart by passion. » L'essence de la poésie, c'est donc l'émotion ayant pour principe et pour fin la vérité, c'est-à-dire ce que tous pensent et ressentent. « The Poet, dit encore Wordsworth, thinks and feels in the spirit of human passions¹. » Les faits vraiment précis ou particuliers ne sont susceptibles de devenir poétiques que s'ils se trouvent élevés à la dignité d'un symbole, c'est-à-dire généralisés, associés à des pensées et surtout à des sentiments puissants et humains. Sous l'empire de la passion ou d'une vive émotion, nos gestes et nos paroles ont une tendance à devenir rythmés. « La parole, écrit Guyau, par suite de l'excitation nerveuse, acquiert une force et un rythme appréciables ; un orateur, en s'échauffant, introduit par degrés dans son discours la mesure et le nombre qui manquaient au début : plus sa pensée devient puissante et riche, plus sa parole devient rythmée et musicale. De même, si l'on pouvait surprendre et noter le langage passionné d'un amant, on y découvrirait aussi une espèce de balancement, d'ondulations régulières, de stances lyriques grossièrement ébauchées. A. de Musset a eu sans doute raison de dire, à propos de la langue des vers, qu'elle a cela pour elle, que le monde « l'entend et ne la parle pas » ; tous pourtant, à certains moments de notre vie, nous l'avons parlée, le plus souvent sans le savoir ; notre voix a eu de ces inflexions mélodiques, notre langage a pris quelque chose de ce rythme cadencé qui nous charme chez le poète ; mais cette tension nerveuse a passé : nous sommes revenus à la langue moyenne et vulgaire, qui correspond à un état moyen de la sensibilité. Le vers nous fait remonter d'un ton dans la gamme des émotions. Fixer,

1. Preface to the second edition of the *Lyrical Ballads*.

perfectionner cette musique de l'émotion, tel a été au début et tel est encore l'art du poète. On pourrait définir le vers idéal : la forme que tend à prendre toute pensée émue... Non seulement la plénitude de l'harmonie est le signe naturel de la profondeur du sentiment, mais encore, en vertu d'une autre loi physiologique, — la loi de contagion sympathique, — elle tend à faire passer ce sentiment au cœur de l'auditeur. Ainsi, parler en vers, c'est déjà dire par la simple cadence de son langage : Je souffre trop ou je suis trop heureux pour exprimer ce que je sens dans le langage vulgaire. Le rythme du vers est comme le battement du cœur devenu sensible à l'oreille et réglant notre voix, si bien que les autres cœurs finissent par battre à l'unisson¹. »

L'émotion crée donc le vers en créant la poésie, et si elle ne se fait pas sentir dans une pièce de vers, c'est que celle-ci n'est point poétique et pourrait aussi bien être écrite en prose, car le vers sans la poésie n'a pas sa raison d'être : c'est un non-sens. « Un vers, écrit encore Guyau, où la pensée est insuffisante et banale offre quelque chose de contradictoire et de choquant, puisque, fait pour produire l'émotion par sa forme rythmée, il tend à la détruire par son sens : c'est une sorte de monstruosité². »

Cette monstruosité a reçu de Fielding le nom de « Doggerel ». « ...Doggerel, dit-il, proceeds from a cool, calm, weighty way of thinking. » Il vient juste de le comparer au « sermo pedestris » d'Horace³. Le prosaïsme peut tenir à la médiocrité du poète, dans ce cas il est involontaire et le plus souvent mortellement ennuyeux. Entre les mains d'un humoriste, au contraire, la poésie prosaïque est susceptible d'être amusante par l'opposition, la contradiction qui existe entre la banalité du fond et la forme rythmique. Les sujets sont si dépourvus de tout sentiment, si réfractaires à toute poésie, qu'on est fort étonné de les voir traités, travestis, devrais-je dire, en vers ; ils font ainsi une étrange figure, et, souvent insignifiants en eux-mêmes, ils divertissent surtout parce

1. *Les Problèmes de l'esthétique contemporaine*, 178-180. — V. aussi un intéressant passage dans l'*Art des vers*, de Dorchain, p. 27-31.

2. Guyau, 249.

3. *Tom Thumb the Great*, H. Scriblerus Secundus, his Preface.

qu'ils sont exposés en vers : le sel de la plaisanterie est dans l'emploi du vers.

Swift est essentiellement prosaïque : « Ce qui manque le plus à ses vers, c'est la poésie, » dit fort bien Taine¹; il sait résister parfois à son penchant pour la bouffonnerie afin de « rimer de la prose ». Il écrit ainsi des épîtres qui pourraient aussi bien être rédigées en prose; il est d'ailleurs le premier à le reconnaître :

To you the Muse this verse bestows,
Which might as well have been in prose;
No thought, no fancy, no sublime,
But simple topics told in rhyme².

Et il continue ainsi à bavarder avec son ami Delany sur les dons de la conversation : « humour, breeding, sense and wit, » ou d'autres sujets aussi abstraits. Il est, en effet, incapable de lyrisme : s'il va séjourner à la campagne, il se garde bien de composer des églogues, un *Cooper's Hill*, un *Windsor Forest*; il rédige un journal en vers. L'on n'y trouvera pas un mot sur le charme de la nature, ni même les lieux communs sur le bonheur de la vie des champs : Thalie est sa muse favorite, il lui reste fidèle, l'invoque dès les premiers mots :

Thalia, tell, in sober lays,
How George, Nim, Dan, Dean, pass their days.

« Sober lays ! » C'est en effet le train de la vie quotidienne à la campagne, les occupations destinées à tuer le temps, les menus incidents de la vie en commun, que Swift consigne dans son journal, et tout cela est on ne peut plus terre à terre ! Il rapporte la conversation de Dean Perceval et de son épouse, deux pédants, chacun à sa manière, l'un infligeant son piètre savoir à qui n'en a que faire, l'autre faisant étalage de son expérience de ménagère consommée :

..... his wife, that female pedant,
Shews all her secrets of housekeeping :
For candles how she trucks her dripping;
Was forced to send three miles for yeast,
To brew her ale, and raise her paste;
Tells everything that you can think of³.

1. *Histoire de la littérature anglaise*, IV, 46.

2. *Poetical Works*, I, 117.

3. *Id.*, I, 168-173.

Voici encore un extrait d'une « épître poétique », *Poetical Epistle to Dr. Sheridan*.

The cloth is laid, at eight, and then
 We sit till half an hour past ten;
 One bottle well might serve for three
 If Mrs. Robinson drank like me.
 Ask how I fret when she has beckon'd
 To Robert to bring up a second;
 I hate to have it in my sight,
 And drink my share in perfect spite.
 If Robin brings the ladies word,
 The coach is come, I'scape a third;
 If not, why then I fall a-talking
 How sweet a night it is for walking;
 Etc., etc.¹.

C'est à la fois banal et plat; dit en prose, tout cela serait passablement ennuyeux; mais en vers, il n'en va plus de même, surtout dans une « Poetical Epistle ».

Il n'est pas de petit détail que Swift ne note; le plus trivial est observé et reproduit avec une précision étonnante : s'ajoutant les uns aux autres, ces menus traits forment un ensemble surprenant de naturel et de vie, mais surtout amusant parce qu'il est traité en vers. Les conversations entre maîtresse et servante dans *The Journal of a Modern Lady*, les doléances de Mrs. Harris, la verve indignée de Mary, the Cook-Maid, sont si bien rendues qu'il semble que Swift les ait sténographiées. « Swift's poetry, a très bien dit Leslie Stephen, is always plain matter of fact, » c'est-à-dire essentiellement prosaïque². Ce prosaïsme est, à n'en pas douter, une des formes de l'humour de Swift.

Il compte de nombreux successeurs qui lui disputent l'étrange gloire d'être le pire Philistin en vers. L'on en trouve maints exemples chez les poètes de l'*Anti-Jacobin*, en particulier Frere, qui commence le second chant de *Monks and Giants* par les beaux vers terre à terre que voici :

I' ve finished now three hundred lines and more,
 And therefore I begin Canto the Second³.

1. *Poetical Works*, III, 208.

2. *Swift*, 128.

3. H. Morley, *Parodies and other Burlesque Pieces*, p. 361.

On est tout surpris par le sens pratique de ce calculateur en vers; mais il y a mieux que cela dans les *Rovers* de Canning et Frère : l'un des héros de la farce lit un article de journal que les auteurs ont eu l'idée géniale de rédiger en vers blancs, le mètre du *Paradis Perdu* !

A hireling print, devoted to the Court,
Has dared to question our veracity
Respecting the events of yesterday;
But by to-day's accounts, our information
Appears to have been perfectly correct ¹.

The Twopenny Post Bag, de Moore, renferme des merveilles de trivialité et de prosaïsme : la plus remarquable est une lettre d'affaires en style quelque peu télégraphique, comme l'on dirait aujourd'hui, et en vers :

Per Post, Sir, we send your MS. — looked it through —
Very sorry — but can't undertake — t'wouldn't do.
Clever work, Sir! Would get up prodigiously well —
Its only defect is — it never would sell !.

At present no more — in reply to this Letter, a
Line will oblige very much

Yours, et cetera ².

Ce sont là autant de crimes de lèse poésie. Or Moore, dans la dédicace de son recueil et dans sa préface, l'appelle « a volume of doggerel ».

Les mètres anapestiques sont de plus en plus employés; on les trouve dans la moitié des pièces du petit volume de Moore, sans parler d'autres poèmes du même genre, *The Fudge Family in Paris, Humorous and Satirical Poems*, etc. Leur cadence nette et franche frappe l'oreille; sa simplicité et sa régularité suffisent à la rendre populaire comme une chanson. Quelques vers catalectiques, de-ci de-là, un vers hypermétrique, varient légèrement le rythme sans le troubler et ne font que le rendre plus chantant. Cela est également vrai des vers iambiques dont le mouvement bien accusé ignore les variations subtiles de nos poètes modernes. Après Moore, Hood écrit en des vers d'une régularité toute méca-

1. Acte II, sc. II.

2. Letter VII.

nique, qu'il s'agisse d'iambes ou d'anapestes, et sa poésie prosaïque ou humoristique ressemble trop à celle de Swift pour qu'il y ait lieu d'y insister plus longtemps.

Avec les *Ingoldsby Legends*, le «Doggerel» revêt des formes plus complexes. Prenons pour exemple le *Jackdaw of Rheims*, que l'auteur appelle «a doggerel version of an old Catholic legend». On est tout de suite frappé par la variété des strophes de toutes longueurs, de ces vers libres, de ces mélanges de rythmes différents, d'iambes et d'anapestes dans une même ligne, de ces successions de vers anapestiques et iambiques mêlés les uns aux autres, mais où, malgré tout, l'anapeste domine :

The Jáck daw sât on the Cár dinal's cháir !	2 iambes, 2 anap.
Bishop, and áb bot, and prí or were thére;	1 troch., 1 iambe,
	2 anap.
ou: Bí shop, and áb bot, and prí	1 p. mon., 3 anap.
	or were thére;
Má ny a mónk, and má ny a friar,	1 pd. mon., 2 an.
	1 iambe.
Má ny a knight, and má ny a squire,	Id.
With a gréat many móre of lés ser degréé,	3 anap., 1 iambe.
In sóoth a góod ly côm pany;	4 iambes.
And they sérvéd the Lord Prí mate on bén	
	[ded knée. 3 anap., 1 iambe.
Né ver, I wéen,	1 p. mon., 1 anap.
Was a prou der seén,	1 anap., 1 iambe.
Réad of in bóoks, or dréamt of in dréams,	1 troch., 1 iambe,
	1 amphibraque
	1 iambe.
ou: Réad of in books, or dréamt	1 troch., 2 iambes,
	of in dréams, 1 anapeste.
Than the Cár dinal Lórd Archbish op of Rhéims !	
	3 anap., 1 iambe.

IV

Arrêtons-nous là, récapitulons, tâchons de rassembler et de coordonner les différentes significations que nous avons vu donner au mot «Doggerel». Dans la très grande majorité des cas, il n'a que le sens très vague de mauvaise poésie, de méchants vers, faux ou boiteux, faits à la diable et dépourvus d'harmonie.

Quand sa signification se précise, il désigne souvent des vers difficiles ou impossibles à scander. Les uns sont des

épaves de l'ancienne versification anglo-saxonne; les autres résultent d'un mélange, d'un « croisement », ou d'un conflit de deux systèmes prosodiques; d'autres encore sont dus au manque d'oreille ou à la négligence de quelque rimailleur; d'autres enfin ont été faits à dessein, avec une intention comique, et constituent un véritable crime de lèse-versification avec préméditation. Ces vers, ces prétendus vers, sont presque toujours rimés : certains renferment quelques pieds, ce qui, à la lecture, donne l'impression passagère d'un rythme, d'autant mieux qu'ils se trouvent souvent mêlés à des vers réguliers et sont donnés par leurs auteurs comme des vers; mais on ne peut franchement pas les considérer comme tels. Et cependant ce ne sont pas, à strictement parler, des lignes de prose : ils tiennent donc à la fois du vers et de la prose, sont quelque chose d'intermédiaire entre les deux, un produit hybride et bâtard de l'un et de l'autre.

D'autre part, « Doggerel » s'applique également à des vers parfaitement réguliers, mais dont la cadence, en raison même de cette régularité, est monotone ou excessive. Dans les vers d'un poète digne de ce nom, le rythme apparaît, sa présence ne fait pas de doute et doit se faire sentir, mais seulement jusqu'à un certain point, et le poète recouvre, si je puis dire, le rythme du vers du rythme de la phrase; si ce second rythme se confond par moments avec le premier, il a néanmoins pour objet de le contrarier dans quelque mesure, de l'atténuer, de l'assouplir, de prévenir sa monotonie. Aux coupes imposées au vers par la phrase s'ajoutent d'autres moyens de le varier; telles sont les irrégularités métriques qui consistent à ajouter ou à supprimer une syllabe, à substituer un pied à un autre, à modifier la position ou le nombre des accents; ou bien encore le poète recourt aux effets mélodiques, à l'allitération, aux combinaisons de certaines sonorités, et, grâce à tous ces procédés et aux ressources de son génie, il compose des vers réguliers et bien rythmés, mais aussi *modulés* avec art ¹. En cela, le poète res-

1. Mayor, *Chapters on English Metre*, 220, 253 et suiv. — *Modern English Metre*, ch. II et ch. X.

semble au brodeur qui dissimule la trame uniforme du canevas sous la variété du dessin et des couleurs de sa broderie, ou mieux encore au musicien qui déguise sa mesure à l'aide de combinaisons multiples de notes, de valeurs et de silences. Comme la musique, l'art du poète est infiniment subtil et de plus, en plus délicat et complexe à mesure que l'oreille humaine s'affine. Tout à l'encontre du poète, le rimailleur néglige dans son « Doggerel » de varier ou d'atténuer son rythme ou, ce qui est encore pis, sa phrase ne fait souvent que le renforcer. Il semble prendre plaisir à ces effets rythmiques, il les recherche; l'armature du vers n'est plus cachée, elle ressort, elle fait saillie comme dans ces « nursery rhymes », où les mots ne signifient à peu près rien et semblent subordonnés à une cadence, en vue d'être chantonnés par des enfants. Cette seconde forme de « Doggerel » représente l'excès contraire du premier, il n'y a plus que du rythme: c'est ce que les Anglais appellent du « sing-song ».

Cependant, les variations de la cadence ne peuvent dépasser une certaine limite: le poète ne doit jamais perdre de vue ou faire oublier ce rythme qui soutient et soulève sa phrase, non plus que le mètre de son poème; en d'autres termes, la variété ne doit point être poussée jusqu'à l'irrégularité et la confusion. Si un rythme déterminé ne prédomine pas dans le vers et dans tout le poème, celui-ci n'a point de mètre: il se compose d'une succession de pieds et de vers qui se suivent au hasard. Le lecteur erre à l'aventure, passe de l'un à l'autre, tout désorienté au milieu de ce désordre, cherchant en vain une direction, une tendance générale, un mouvement d'ensemble.

En résumé, le « Doggerel » signale les dangers et les écueils de la versification anglaise: l'absence de rythme, la monotonie et l'exagération du rythme, la confusion des rythmes et l'absence d'un mètre.

Le mot « Doggerel » se trouve enfin appliqué non seulement à la versification, mais encore à certains genres de poésie, à la poésie burlesque, à la « poésie prosaïque », à ce que les Anglais nomment « humorous verse », à toute poésie qui ne recherche ni la noblesse de la pensée ou des sentiments,

ni la beauté de l'expression, à la poésie, si je puis dire, antipoétique ou antilittéraire. « Doggerel » sert à désigner le vocabulaire, le langage, les rimes doubles ou triples et tout ce que la forme du burlesque offre de caractéristique. Ainsi, et c'est là quelque chose de spécial au burlesque anglais et sans doute d'unique dans la poésie des peuples d'Europe, la versification ridicule et baroque vient rehausser l'effet grotesque des idées ou de l'expression¹ : le « Doggerel » est déjà en lui-même comme le travestissement, la caricature, la parodie de la poésie.

1. Roscommon, *An Essay on Translated Verse* : « The Sound is still a Comment to the Sense. »

VU :

Paris, le 21 décembre 1908.

*Le Doyen de la Faculté des Lettres
de l'Université de Paris,*

A. CROISET.

VU ET PERMIS D'IMPRIMER :

Le Vice-Recteur de l'Académie de Paris,

L. LIARD.

BIBLIOGRAPHIE

- ADDISON (J.) et STEELE (R.), *The Spectator*, ed. by G. Gregory Smith, 4 vols. (Every Man's Library). London, 1906.
- ASCHAM (Roger), *English Works*, ed. by W. A. Wright. Cambridge, 1904.
- BALE (John), *Kynge Johan*, ed. by J. P. Collier (Camden Soc.). London, 1838.
- BANVILLE (Théodore de), *Petit traité de versification française*. Paris, 1894.
- BARHAM (R. H.), *The Ingoldsby Legends*. London, 1905.
- BEAUNIER (André), *La Poésie nouvelle*. Paris, 1902.
- BOORDE (Andrew), *The Introduction of Knowledge*, 1547 (Early Eng. Text. Soc.). London, 1870.
- BRANDL (Alois), *Quellen des weltlichen dramas in England*. Strassburg, 1898.
- BRUNETIÈRE (Ferdinand), *Etudes critiques sur l'histoire de la littérature française*, 8^e série. Paris, 1907.
- Burlesque Plays and Poems... Fielding's Tom Thumb the Great, Canning, Frere and Ellis's Rovers, Horace and James Smith's Rejected Addresses*, etc., ed. by H. Morley. London, 1887.
- BUTLER (Samuel), *Poetical Works*, ed. by R. B. Johnson, 2 vols. London, 1893.
- *Hudibras*, ed. by A. R. Waller. Cambridge, 1905.
- The Cambridge History of English Literature* ed. by A. W. Ward and A. R. Waller, vols I and II. Cambridge, 1907, 1908. (*In progress*.)
- CAMPION (Thomas), *Works*, ed. by A. N. Bullen. London, 1889.
- CHAUCEr (Geoffrey), *Works*, ed. by A. W. Pollard (Globe Edition). London, 1898.
- Chester Plays*, ed. by T. Wright, 2 vols. (Shakespeare Soc.). London, 1843-1847.
- ed. by Dr. H. Deimling (Early Engl. Text. Soc. E. S. LXII). London, 1892.
- COURTHOPE (W. J.), *A History of English Poetry*, 5 vols. London, 1895-1904.
- COVENTRY PLAYS, *Ludus Coventriæ*, ed. by J. D. Halliwell (Shak. Soc.). London, 1841.
- COWLEY (Abraham), *Essays, Plays and Sundry Verses*, ed. by A. R. Waller, Cambridge, 1906.
- Critical Essays of the Seventeenth Century*, ed. by J. E. Spingarn, 2 vols. Oxford, 1908.

- DAVENANT (Sir William), *Dramatic Works*, ed. by J. Maidment and W. H. Logan, 5 vols. Edinburgh, 1872.
- DELIUS (Nicolaus), *Abhandlungen zu Shakspeare*, 2 bd. Berlin, 1889.
- DORCHAIN (Auguste), *L'Art des vers*. Paris, s. d.
- DRYDEN (John), *Essays*, ed. by W. P. Ker, 2 vols. Oxford, 1900.
- EDWARDES (Richard), *The Excellent Comedie of... Damon and Pythias*. London, 1571.
- Elizabethan Critical Essays*, ed. by G. Gregory Smith, 2 vols. Oxford, 1904.
- English Miracle Plays, Moralities and Interludes*, ed. by A. W. Pollard. Oxford, 1904.
- FABYAN (Robert), *The New Chronicles of England and France*. London, 1516.
- FARQUHAR (George), *Dramatic Works*, ed. by A. C. Ewald, 2 vols. London, 1892.
- GASCOIGNE (George), *Cerlayne Notes of Instruction in English Verse*, 1575 (Arber's Reprints). London, 1895.
- GAYLEY (C.-M.), *Representative English Comedies*, New York, 1903.
- GREENE (Robert), *Plays and Poems*, ed. by J. Churton Collins, 2 vols. Oxford, 1905.
- GUYAU (M.), *Les Problèmes de l'esthétique contemporaine*. Paris, 1904.
- HAWES (Stephen), *The Pastime of Pleasure*, ed. by T. Wright (Percy Soc.). London, 1845.
- HOCCKLEVE, *Minor Poems*, ed. by F. J. Furnivall and I. Gollancz (Early Eng. Text. Soc.). London, 1892, 1897.
- *The Regiment of Princes*, ed. by F. J. Furnivall (Early Eng. Text Soc.). London, 1897.
- HOOD (Thomas), *Poetical Works*, ed. by W. Jerrold. London, 1906.
- JOHNSON (Doctor Samuel), *Works*, 12 vols. London, 1796.
- JONSON (B), *The Workes of Beniamin Jonson*, 2 vols. London, 1616, 1640.
- *Works*, ed. by W. Gifford and F. Cunningham, 3 vols. London, 1897.
- JUSSERAND (Jules). *Histoire littéraire du peuple anglais*, 2 vol. Paris, 1894, 1904.
- KER (W. P.), *The Dark Ages* (Periods of European Literature, vol. II). London, 1904.
- KYD (Thomas), *Works*, ed. by F. S. Boas. Oxford, 1901.
- LANGLAND (William), *The Vision of William concerning Piers the Plowman*, ed. by W. W. Skeat, 2 vols. Oxford, 1886.
- Layamon's Brut, or Chronicle of Britain, a poetical semi-saxon paraphrase of the Brut of Wace*, ed. by Madden, 3 vols. London, 1847.
- LEMAITRE (Jules), *Les Contemporains* (1^{re} série). Paris, 1890.
- LITTRÉ (E.), *Dictionnaire de la langue française*, 5 vol. Paris, 1881.
- LYDGATE (John), *The Assembly of the Gods*, ed. by O. L. Triggs (Early Eng. Text Soc.). London, 1896.
- *De Guilleville's Pilgrimage of the Life of Man*, ed. by F. J. Furnivall and Miss Locock, 3 vols. (Early Eng. Text Soc.). London, 1899-1904.

- LYDGATE (JOHN). — *Reason and Sensuality*, ed. by E. Sieper, 2 vols. (Early Eng. Text Soc.). London, 1901, 1903.
- *The Secrees of Philisoffres*, ed. by R. Steele (Early Eng. Text Soc.). London, 1894.
- *The Temple of Glass*, ed. by J. Shick (Early Eng. Text Soc.). London, 1891.
- *The Two Nighlingale Poems*, ed. by Otto Glauning (Early Eng. Text Soc.). London, 1900.
- LYLY (John), *Complete Works*, ed. by R. Warwick Bond, 3 vols. Oxford, 1902.
- Macro Plays*, ed. by F. J. Furnivall and A. W. Pollard (Early Eng. Text Soc.). London, 1904.
- MANLY (J. M.), *Specimens of the Pre-Shaksperean Drama*, 2 vols. Boston, n. d.
- MAYOR (Joseph B.), *Chapters on English Metre*. Cambridge, 1901.
- *A Handbook of Modern English Metre*. Cambridge, 1903.
- MOORE (Thomas), *Poetical Works* (Chandos Classics). London, n. d.
- MURRAY (J. A. H.), *A new English Dictionary on historical principles*. Oxford, 1888.
- New Shakspere Society Transactions*. London, 1874.
- OMOND (T. S.), *English Metrists in the Eighteenth and Nineteenth Centuries*. Oxford, 1907.
- *A Study of Metre*. London, 1907.
- PARIS (Gaston), *La Littérature française au moyen âge*. Paris, 1890.
- Parodies and other Burlesque Pieces by G. Canning, George Ellis... with the whole Poetry of the Anti-Jacobin*, ed. by H. Morley. London, 1890.
- PEELE (George), *The Dramatic and Poetical Works of R. Greene and G. Peele*, ed. by A. Dyce. London, n. d.
- PRIOR (Matthew), *Poetical Works*, ed. by R. B. Johnson, 2 vols. London, 1892.
- PUTTENHAM (George), *The Arte of English Poesie*, 1589 (Arber's Reprints). London, 1895.
- QUICHERAT, *Traité de versification française*. Paris, 1890.
- RABELAIS (François), *Œuvres* (édition elzévirienne). Paris, 1858.
- SAINT-AMANT, *Œuvres complètes*, avec notes de M. C. L. Livet, 2 vol. Paris, 1855.
- SAINTSBURY (George), *A History of English Prosody*, vol. I. London, 1906.
- SCHIPPER (J.), *Englische Metrik*, 2 bd. Bonn, 1881-1888.
- *Grundriss der englischen Metrik* (Wiener Beiträge zur englischen Philologie). Wien, 1895.
- SHAKESPEARE, *The Leopold Shakspere*, introd. by F. J. Furnivall, London, n. d.
- *Loues Labors Lost*, ed. by F. J. Furnivall (The Old Spelling Shakespeare). London, 1907.
- SIDNEY (Sir Philip), *An Apologie for Poetrie* (Arber's Reprints). London, 1895.
- SIEVERS (Edward), *Altgermanische Metrik*.

- SKEAT (W. W.), *An Etymological Dictionary of the English Language*. Oxford, 1888.
- *Specimens of English Literature from the « Ploughman's Crede » to the « Shepherds Calender »*. Oxford, 1892.
- SKELTON (John), *Poetical Works*, ed. by A. Dyce, 2 vols. London, 1843.
- SOUTHEY (Robert), *Lives of Uneducated Poets*. London, 1831.
- STANIHURST (Richard), *Translation of the first Four Books of the Æneis*, 1582 (Arber's English Scholar's Library). London, 1895.
- SWIFT (Jonathan), *Poetical Works*, ed. by J. Mitford, 3 vols. London, 1903.
- TAINÉ (H.), *Histoire de la littérature anglaise*, 5 vol. Paris, 1887.
- TAYLOR (John), *All the Works of J. T.* London, 1630.
- TOBLER (A.), *Le Vers français ancien et moderne*. Paris, 1885.
- Towneley Plays, ed. by G. England and A. W. Pollard (Early Eng. Text Soc.). London, 1897.
- VILLIERS (George), *The Rehearsal* (Arber's English Reprints). London, 1902.
- WEBBE (William), *A Discourse of English Poetrie*, 1586 (Arber's English Reprints). London, 1895.
- WORDSWORTH (William), *Poetical Works*, introd. by John Morley London, 1899.
- York Plays*, ed. by Lucy Toulmin Smith. Oxford, 1885.
-

INDEX

- Abbot (E. A.), II, 70.
 Accent des mots déplacé, 7, 8, 64.
 Addison (J.), et *Hudibras*, 81-82.
 Allitération, 12, 14, 16, 17, 18, 39, 45, 46, 50 et n. 2, 58.
Aminas, 41.
Anti-Jacobin, 11, 104, 105.
Arcadia, 41.
 Ascham (R.), 36-38, 40.
- Bale (J.), sa versification, 59, 60.
 Barclay (A.), 10, 23.
 Blank verse et Doggerel, 67-69.
 Boorde (A.), 8.
 Butler (S.) et *Hudibras*, 11, 80-92, 95, 96.
 Byron (G. G.), 91 n. 2.
- Campion (T.), 41, 42.
Canule Song, 13, 15.
Castle of Perseverance, 28, 48-51, 53.
 Chaucer (G.), 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 18, 19, 35, 36, 39, 80.
 Cheke (Sir J.), 36.
 Churchyard (T.), 39.
Sir Clyomon, 66, 67.
 Cowley (A.), 78-80.
- Davenant (W.), ses rimes doubles, 89.
 Doggerel, définitions, iii, 1, 106-109; étymologie, 1, 2; premiers emplois, 2-10; diverses phases, 9-11; origine, 12-21; des successeurs de Chaucer, 19-24; de Skelton, 24-36, 55-59; dans le drame, 42-78; chez Heywood, 59; chez Bale, 59, 60; dans les rôles comiques, 66 et s., et le blank verse, 67, 69; de Shakespeare, 69-76; de Jonson, 76, 77; de Cowley, 78, 79; de Butler, 80-92; des parodies, 93-95; de Prior, 95; de Swift, 95-100; et la poésie prosaïque, 100-104.
 Dryden (J.), et *Hudibras*, 83.
 Drant, 40.
 Dyce (A.), 25, 40.
- e final, 19, 20, 21, 22, 64.
 Edwardes (R.), 39; son *Damon and Pythias*, 63, 64.
- Elision, 22.
Elynour Rummyng, 32, 35, 58
Everyman, 52, 55.
- Fabyan (R.), 6-8.
 Farquhar (G.), 94.
 Fielding (H.), 11, 102.
 Fraunce (A.), 41.
- Gammer Gurton's Needle*, 60.
Garlande of Laurell, 29.
 Gascoigne (G.), 39, 40, 54.
 Golding (A.), 39.
Gorboduc, 11, 61, 65.
Gorgeous Gallery, 39.
 Greene (R.), *James IV*, 68.
 Guyau (M.), 13 n. 3, 101, 102.
- Harvey (G.), 40.
 Hawes (S.), 10, 23.
 Heywood (Jasper), 39.
 Heywood (John), sa versification, 59, 83.
 Hoccleve (T.), 10, 36; sa versification, 21-23.
 Hood (T.), 11, 91 n. 2, 105, 106.
Hyckescorner, 52.
- Ingoldsbys Legends*, 11, 106.
 Irrégularités du vers, 19, 29, 53 et s.
- Jacques VI, 39.
 Jonson (B.), 24; son Doggerel, 76, 77; ses rimes doubles, 88.
- Ker (W. P.), 17.
- Langland (W.), 17, 18.
 Layamon, 14, 15, 17, 18.
 Lydgate, 10, 19, 20, 21, 36; sa versification, 19-21.
- Magnifyfence*, 55-59.
Mankynde, 53.
 Mayor (J. B.), ii.
 Medcalfe, 36.
 Métrique anglo-saxonne, 12.
 Moore (T.), 11, 91 n. 2, 105, 106.
Mundus et Infans, 51.

- Observations in the Art of English Poesie*, 41.
 Omond (T. S.), i, ii.
Ormulum, 13, 16.
Owl and the Nightingale, 16.
- Paradise of Dainty Devices*, 39.
 Phaer (T.), 39.
Piers the Plowman, 17, 39.
 Poulter's measure, 39, 54.
Preservation of Henry VII, 41.
 Preston (T.), son *Cambises*, 62, 63.
 Prior (M.), 95.
 Puttenham (G.), 8 n. 1, 9.
- Ralph Roister Doister*, 60.
Reulis and Cautelis, 39.
 Rimes doubles burlesques, 82, 84-90,
 91 n. 2, 96, 99, 100.
- Saintsbury (G.), ii, iii, 13, 18, 21, 22,
 23, 27.
 Schipper (J.), 45 n. 4, 60 n. 1.
 Shakespeare (W.), son *Doggerel*, 67-
 76.
 Shelley (P. B.), 91 n. 2.
 Sidney (Sir P.), 40, 41.
 Skeat (W. W.), 1, 20.
 Skelton (J.), 10, 24, 25, 26, 80, 99;
 cf. *Skeltonics*; son vocabulaire, 33;
 et la poésie macaronique, 33, 34;
 cf. *Magnifycence*.
- Skeltonics*, 26, 27; leur origine, 27-29;
 caractéristiques, 29-31; leurs effets,
 31-33.
Speke, Parrot, 34.
 Spenser (E.), 40.
 Stanyhurst (R.), 40.
 Strophes, différentes dans un même
 poème, 7; dans les *Mystères*, 10, 43-
 48; dans les *Moralités*, 48-53.
 Surrey, 10, 37.
 Swift (J.), 11, 95-104.
- Tale of Sir Thopas*, 2-6, 7, 8, 9, 10, 35,
 83.
 Taylor (J.), ses rimes doubles, 88.
 Textes, iii, 19, 21, 42.
Towneley Plays, 34, 46-48.
 Tumbling verse, 39 n. 4.
- Versification quantitative, 36-42.
 Villiers (G.), *The Rehearsal*, iv, 93, 94.
- Wace, 14, 15.
 Watson (T.), 36, 37, 38.
 Webbe (W.), 41.
Why come ye nat to Court, 33.
 Wordsworth (W.), 101.
 Wyatt (Sir T.), 10, 37.
- York Plays*, 28, 43-46

TABLE DES MATIÈRES

PRÉFACE.	I
CHAPITRE PREMIER. — Les premiers emplois du mot Doggerel : leur signification.	I
CHAPITRE II. — Le Doggerel et la formation de la Prosodie anglaise.	12
CHAPITRE III. — Le Doggerel et la Poésie burlesque.	78
BIBLIOGRAPHIE.	111
INDEX.	115

BORDEAUX. — IMPR. G. GOUNOUILHOU, 9-11, RUE GUIRAUDE.

